

راجندر سنگھ بیدی

افسانہ نگاری

”اپنے دکھ مجھے درد“
کی روشنی میں

پروفیسر وہاب اشرفی

ایجوکیشنل
پبلشنگ ہاؤس
دہلی



راجہ سنگھ پیدی کی فسانہ نگاری

راجندر سنگھ بیدی کی فسانہ نگاری

”اپنے دکھ مجھے دیدو“ کی روشنی میں

پروفیسر ہاباشترنی

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق مصنف محفوظ ہیں

RAJENDER SINGH BEDI KI AFSANA NIGARI
"APNE DUKH MUJHE DEDO " KI ROSHNI MEIN
BY

Prof. WAHAB ASHRAFI

YEAR OF 1st EDITION 2001

ISBN 81 - 87667 - 26 - 5

PRICE Rs. 60/-

راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	نام کتاب
”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کی روشنی میں	
پروفیسر وہاب اشرفی	مصنف
۲۰۰۱ء	سنہ اشاعت
۶۰ روپے	قیمت
کاک آفسیٹ پرنٹرز، دہلی۔	مطبع

Published by

Educational Publishing House

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (India)

Ph.: 3216162, 3214465 Fax: 91-011-3211540

E-mail: eph@onebox.com

انتساب

پروفیسر قمر رئیس کے نام

جائے حضور و گلشن امنست ایں سرائے
زریں دریشاد مانی و عیش و طرب در آئے

ترتیب

۱۳	اردو افسانے کی روایت	۱
۲۹	راجندر سنگھ بیدی کے حالات زندگی	۲
۳۹	بیدی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ	۳
۳۹	لاجوتی	●
۴۲	جوگیا	●
۴۵	بسل	●
۴۸	لمبی لڑکی	●
۵۲	اپنے دکھ مجھے دے دو	●
۵۸	ٹرمینس سے پرے	●
۶۱	حجام الہ آباد کے	●
۶۴	دیوالہ	●
۶۷	یوکلپٹس	●
۷۲	راجندر سنگھ بیدی کا فنی شعور	۴
۸۰	بیدی کا اسلوب	۵

پیش لفظ

راجندر سنگھ بیدی پر چند اچھے مقالے یقینی لکھے گئے ہیں۔ ایک کتاب ڈاکٹر سید نثار مصطفیٰ کی بھی اشاعت پذیر ہو چکی ہے، ایسی تمام نگارشات کے باوجود یہ احساس ہوتا ہے کہ بیدی کے فن پر ایک مستقل تنقیدی کتاب کی ضرورت ہنوز باقی ہے، میری یہ کتاب بھی اُس ضرورت کو پورا نہیں کرتی۔ دراصل اس میں بیدی کے ایک افسانوی مجموعے ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کا تحلیلی و تنقیدی جائزہ ہے، لیکن میرا موقف یہ رہا ہے کہ اس محدود دائرہ میں رہ کے بھی ایسی صورت پیدا کی جائے کہ بیدی کا فن سرسری طور پر ہی سہی احاطہ تحریر میں آجائے۔ اس طرح ایک طرف تو ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے تمام افسانے کی فنی و تکنیکی صورت ابھر گئی ہے، تو دوسری طرف بیدی کی مجموعی فنی روش کا کچھ — حال روشن ہو گیا ہے۔ میں یہ واضح کر دوں کہ میں بیدی کے تمام مجموعوں کا تفصیلی مطالعہ کرنا چاہتا ہوں، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

مجھے کوئی دعویٰ نہیں ہے کہ میں نے یہ کتاب چھپوا کے کوئی بڑا ادبی فریضہ سرانجام دیا ہے، لیکن یہ سچ ہے کہ میں بیدی پر کھل کر بہت تفصیل سے لکھنا چاہتا ہوں۔ میرے ناشر سید فضل حسین زیدی میرے پراجکٹ پر صاف کرچکے ہیں اور اس کا انتظار کر رہے ہیں کہ میں کب مسودہ ان کے سپرد کروں۔ میں — اپنی کتاب محب و محترم پروفیسر قمر رئیس کے نام معنون کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں، ان کی منظوری حاصل کئے بغیر، — وہ فن افسانہ اور ارتقائے فن افسانہ کے ایک بڑے واقف کار ہیں۔ اس لحاظ سے یہ کتاب ان کے نام معنون نہیں کرنی چاہئے تھی لیکن — اب چھوڑیئے بھی

وہاب شرفی

نئی اشاعت

میرے لیے یہ امر باعث مسرت ہے کہ راجندر سنگھ بیدی پر میری مختصر سی کتاب ”اپنے دکھ مجھے دے دو، کا تنقیدی جائزہ“ ایک بار پھر اشاعت پذیر ہو رہی ہے۔ گویا فی الوقت اس کتاب کا تیسرا ایڈیشن آپ کے پیش خدمت ہے۔ کسی بھی تنقیدی کتاب کا بار بار شائع ہونا اس کی قبولیت کا نشان ہے۔ یہ بات میرے لئے بڑی حوصلہ افزا ہے۔

میں چاہتا تھا کہ بیدی کے تمام افسانے تنقیدی جائزے سے گذر جائیں تاکہ ایک بھرپور اور مکمل کتاب قاری کے سامنے ہو لیکن میری دوسری ادبی مصروفیات اور سرکاری امور اس اہم کام میں مانع رہے ہیں۔ ابھی بھی ’تاریخ ادبیات عالم‘ کا وسیع پروجیکٹ نامکمل ہے حالانکہ اس کی پانچویں جلد چھپ گئی ہے اور آخری جلد تیار ہو رہی ہے۔ عزم ہے کہ چھ ماہ کے اندر یہ کام بہ طریق احسن انجام پا جائے۔ پھر مضامین کا ایک نیا مجموعہ بھی شائع ہو رہا ہے۔ ایسے میں بیدی کی یہ مختصر کتاب نظر ثانی اور توسیع کے مرحلے سے گذر نہیں سکی جس کا مجھے واقعتاً افسوس ہے۔ لیکن آئندہ اشاعت میں یہ کام ضرور انجام پا جائے گا۔ میری تو کوشش یہی ہوگی لیکن صورت یہ ہے کہ مصروفیات تو الگ رہے، علالت کا طویل سلسلہ بھی ساتھ ساتھ چل رہا ہے، پھر بھی میں حالات سے پریشان نہیں۔ زندگی رہی تو، بیدی پر ایک مکمل کتاب ضرور سامنے آجائے گی، انشاء اللہ۔

وہاب اشرفی

(چیرمین بہار اسٹیٹ انٹرمیڈیٹ کانسلی، پٹنہ۔)

۲۵ اکتوبر ۲۰۱۷ء، کیمپ دہلی۔

اردو افسانے کی روایت

اردو افسانے کی ایک مربوط اور ارتقائی تاریخ رہی ہے اس لئے کسی معینہ عہد کے افسانوں کا تنقیدی جائزہ روایت کے سلسلے کو پس پشت ڈال کر ممکن نہیں، اردو افسانے کی خمیر میں رومانی عنصر کا قصہ خاصا پُرانا ہے، داستانی رنگ و آہنگ کا دخل عمل ہمارے ابتدائی افسانوں میں ناگزیر سا رہا۔ دراصل ہماری ارضی زندگی کی بے سرو سامانی بلکہ بے کیفی ہمیں خلا میں بھٹکنے پر مجبور کرتی ہے اور ایک یوٹوپیا (Utopia —) کی تعمیر لازمی نتیجے کے طور پر ہمارا مطالعہ بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے ابتدائی افسانے فضا میں معلق معلوم ہوتے ہیں اور محسوس کی ہوئی زندگی سے خاصا بُعد رکھتے ہیں، اس انداز کے تکملے کے طور پر شاعرانہ تخیل پسندی سے اردو کے رومانی افسانہ نگار عورت کو معشوقانہ جذبات بخشنے پر مجبور تھے، دیکھئے سجاد حیدر یلدرم، سودائے سنگین، میں کیا گل افشانی کرتے ہیں۔

”زندگی میں عورت، موسیقی اور شعر، پھول اور روشنی، پھر ان سب کا مجموعہ، ان سب کا حاصل عورت کو نکال ڈالو پھر دیکھیں کیونکر دنیا میں زندہ رہنے کی قوت اپنے میں پاتے ہو۔“ اس نقطہ نظر نے رومانی افسانہ نگاروں کو زندگی کے کڑے کو سٹلے کرنے کا حوصلہ ہی نہیں بخشا، نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے افسانے رومانیت، لطافت، رنگینی اور شاعرانہ لطافت کے باوجود افسانہ کے حقیقی منصب سے دور ہو گئے، یہ حقیقت ہے کہ یلدرم نے ایرانی اور ترکی افسانوں کو اردو میں منتقل کر کے ایک بڑا ادبی فریضہ انجام دیا لیکن ایسے ترجمے بھی زندگی کے ہمہ جہت پہلوؤں سے دامن کشاں ہیں، اس لئے کہ ان کا انتخاب تو محض رومانی لے کو تیز کرنے کے لئے عمل میں آیا تھا۔ یلدرم کا انتقال ۱۹۴۳ء میں ہوا۔ ویسے اُن کے بعد کے افسانہ نگار سلطان حیدر جوش رومانی رنگ کے باوجود اپنے افسانوں میں سیاست اور تہذیب اور معاشرت کی طرف متوجہ ہوئے لیکن ایک گھٹے، گھٹے سے انداز میں، فن کی قیمت دے کر، یہی وجہ ہے کہ وہ نہ تو یلدرم بن سکے اور نہ ہی پریم چند۔ فسانہ جوش، کے تمام افسانوں کا اصلاحی رنگ اتنا تیز ہے کہ اس رنگ کے علاوہ کچھ نظر ہی نہیں آتا اور افسانہ، تو سرے سے معدوم ہی ہو گیا، یہی صورت حال، جوش فکر، کی بھی

ہے۔ پھر بھی یلدرم سے پرے ہونے کی ایک کوشش ان کے یہاں نظر آتی ہے، لیکن یہ کوشش اپنی قبیل میں بھی بڑی کمزور ہے، دوسروں کے لئے اجتہاد کا موقع تھا، یہ کام نیاز کر سکتے تھے لیکن ان کی حیثیت یلدرم کے شاگرد معنوی سے زیادہ کچھ اور نہ ہو سکی۔ ان کی لذتیت دیکھئے! کیو پڈا اور سائی کی کے مقدمے میں ہے لڑیچر سے عورت اور اس کے ذکر کو نکال دینے کے بعد آپ کے پاس کیا رہ جائے گا کائنات میں کون سی دوسری چیز ایسی ہے جس سے آپ اس کی رونق کو قائم رکھ سکیں۔“ خیال دست ہے، لیکن عورت محض محبوبہ نہیں ہے اس کی شخصیت بکھری محض نہیں ہے، اس کو برتنے کے لئے اس کو اوپر سے دیکھنے کی بجائے اس کے رگ و پے میں اترنے کی ضرورت پڑے گی۔ جو بعد کے افسانہ نگاروں کا مقدر رہا، کسی نے لکھا ہے کہ یلدرم رومان کی آغوش میں سکون کے متلاشی ہیں جب کہ نیاز روح کی بالیدگی کے لئے رومان میں اضطراب و ہیجان کے متمنی ہیں۔ رومانی اضطراب ہیجان سے رومانی بالیدگی کے حصول کا تصور واقعی ایک رومانی فکر ہے جو کم از کم میری سمجھ میں نہیں آتی چلتے یہ بھی تصوف کے بہت سے مرحلوں میں ایک مرحلہ سہی، لیکن ایسی باتوں سے افسانے کا کیا بنا، وہ تو بہر حال زندگی کے نقوش سے عاری رہ گیا۔ اب تک اردو افسانہ سر کے بل کھڑا تھا، اور اس کا انداز کرتب کا تھا، شروع شروع ایسا محسوس ہوا کہ پریم چند بھی ایسی کرتب بازی کے ایک بازیگر ثابت ہوں گے۔ لیکن ان کی قسمت میں اردو افسانے کو ایک صنفی حیثیت دینا لکھا تھا، پھر اسے ایک واضح سمت دینے کا بھی فریضہ انجام دینا تھا، اس لئے انھوں نے افسانے کو اس کے پاؤں پر کھڑا کرنے کی سعی کی، ان کی گھٹی میں سماجی معنویت پڑی تھی، ان کے شعور میں معاشرتی اور تمدنی زندگی کے تضادات تھے، ان کے سامنے دیہی زندگی کی زبوں حالی تھی، ان کے آگے ہندو کالج کے بہت سے ناسور تھے، — فن افسانہ ان کے لئے معاشرتی اور تمدنی احوال و کوائف کی توضیح کا موثر آلہ ثابت ہوا، — ان کی نگاہ فن پر کم سے کم تھی، مواد ان کے لئے سب کچھ تھا، اسی لئے ان کے افسانے زندگی کی تحلیل کے افسانے نہ بن سکے، زندگی کا گوشت پوست تو ان کے یہاں ملتا ہے، لیکن زندگی کو سمت اور رخ عطا کرنے والی دھڑکن نہیں ملتی۔ ان کے یہاں زندگی ایک سپاٹ سی چیز ہے، جس کے آگے سامنے کچھ مسائل کھڑے ہیں لیکن زندگی خود ایک مسئلہ ہے اس کی طرف ان کی توجہ نہیں گئی۔ اس کی پیچیدگیوں کی طرف ان کا دھیان نہیں گیا، — نتیجہ یہ ہوا ان کے افسانے معاشرتی اور تمدنی رنجوں کی بے جان تصویریں ہیں، جن میں حرارت اور لہو کا فقدان ہے، وہ تاریخ کے ایک ایسے موڑ پر کھڑے تھے جہاں زندگی کے داخلی تضادات ابھر چکے تھے لیکن ان کے

آدرش نے انھیں دروں بینی کا موقع نہیں دیا اور وہ سماجی زندگی کے خارجی نقوش ابھارنے میں مگن رہے۔ لیکن پریم چند نے جو کچھ بھی کیا اور جتنا کچھ بھی کیا وہ غنیمت تھا۔ پھر اردو افسانے کی امامت کی دستارِ فیضیت ان ہی کے سر بندھی تھی، چنانچہ انھوں نے چلتے، چلتے ایک افسانہ دکن، لکھ ڈالا، مواد اور ہیئت کی ایسی آمیزش بہت دور اور بہت دیر تک دیکھنے کو نہیں ملی، پریم چند نے تو طبقاتی کش مکش اور استحصال کے بہت سارے افسانے لکھے لیکن دکن، کو افسانوی فن کا ایک لافانی نمونہ ہونا تھا اس لئے جدید ترین فنی تقاضوں کے پس منظر میں یہ افسانہ صحیح سالم نظر آتا ہے، یہاں گھیسو اور مادھو استحصال کے ایسے مرحلے سے گزر رہے ہیں کہ اپنے آپ سے بیگانہ ہو گئے ہیں، سماجی اور طبقاتی ناہمواریوں کے ایک طویل سلسلے کے نتیجے میں ڈی ہیومنائزیشن کا عمل دیدنی ہے، اور رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے، گھیسو اور مادھو کامیو کے؟ سہی لیکن اس کے سوتیلے بھائی ضرور ہیں۔ اس کے بعد ہی، انگارے، کے افسانہ نگار سامنے آئے ہیں، — افسانہ نگاروں کو اس بات کی اہمیت دی جاتی رہی ہے کہ انھوں نے پہلی بار جرأت اور بے باکی سے افسانے کے مزاج کو آشنا کیا، یعنی سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود انظر نے گویا حقیقت نگاری کو ایک اور ڈائمنیشن عطا کیا، لیکن میرا مطالعہ بتاتا ہے کہ انگارے سے افسانے میں یہیں سے عریاں نگاری کی ابتداء ہوتی ہے۔ انگارے، کے تمام افسانے فنی لحاظ سے انتہائی کمزور معلوم ہوتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان میں اخلاقی و معاشرتی ضابطوں اور ان کے نتائج میں پیدا ہونے والے ہیجان کے خلاف صف آرائی کی گئی ہے، لیکن بعض افسانے پھکڑپن کی کیفیت میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ اس لئے جوش اور جذباتی انداز سے لکھے ہوئے انگارے، کے افسانے جنسی میلان کے عکاس بن گئے ہیں۔ اور ان کے مزاج کا عامیانہ پن ظاہر کر رہے ہیں۔ اب تک ترقی پسندی کا دور شروع ہو چکا تھا۔ ارضیت جڑ پکڑ چکی تھی دکن، اور انگارے، کے افسانے شائع ہو چکے تھے، ایسے میں توقع تھی یا کیجا سکتی تھی کہ افسانہ نئے امکانات سے روشناس ہوگا، لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ خود پریم چند کے اکثر حامیوں کے سامنے دکن، کا ماڈل نہ تھا ہاں ان کی خارجی حقیقت نگاری ضرور تھی، ایسے میں عمومی طور پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں داخلیت، تحلیل نفسی اور دروں بینی کی تلاش گمراہ کن ہوگئی، لیکن پریم چند کی راہ اپنانے والے ترقی پسند افسانہ نگاروں کا سب سے بڑا عطیہ یہ ہے کہ انہوں نے پڑھنے والوں کا ایک بہت بڑا حلقہ بنا کر انھیں اپنا گرویدہ بنا لیا، نتیجہ یہ ہوا کہ صنف عوام میں مقبول ہوگئی اور اس سے وابستہ

فن کار عظمت کی نگاہ سے دیکھے جانے لگے، داخلیت، تحلیل نفسی اور درروں بینی کے فقدان کے باوجود ترقی پسند افسانہ نگاروں نے سماجی حقیقت نگاری کے دائرہ عمل کی توسیع کی، ظاہر ہے یہ کام نہ تو سدرشن نے کیا، نہ ہی۔ اعظم گریوی نے اور نہ تو علی عباس حسینی نے، ہاں کسی حد تک اوپندر ناتھ اشک نے، ایک دوسرے تناظر میں اختر اور نیوی اور اختر انصاری نے، ایک نئے شعور کے اعتبار سے احمد ندیم قاسمی نے اور ایک محدود دائرے میں سہیل عظیم آبادی نے، مقامی اور مکانی حقیقت نگاری کے لحاظ سے دیویندر سنیا رتھی نے اور ایک حد تک داخلی کیفیت کے نقطہ نظر سے بلونت سنگھ نے۔

سدرشن، اعظم گریوی اور علی عباس حسینی زندگی کے خارجی احوال سے الجھے رہے، ان کے افسانے پریم چند کے فن کی تجدید میں توسیع ہیں، اوپندر ناتھ اشک کے یہاں نچلے اور متوسط طبقے کی زندگی کی عکاسی بھی ہے جنسی معاملات کی فنی گرفت بھی ہے اور انسان کی بے بسی اور مجبوری کا قصہ ہے، لیکن ان کے چیدہ افسانوں میں رکھ رکھاؤ ملتا ہے۔ خصوصاً ان کے مجموعہ چٹان، کے بعض افسانے اس لحاظ سے قابل مطالعہ ہیں۔ اختر اور نیوی کی حقیقت نگاری دوسرے ترقی پسندوں سے قطعی الگ ہے، ان کے افسانوں میں ایک عام فکری میلان ملتا ہے، ان کی فکر اقبال سے متاثر ہے اور یہ تاثر ان کے بعض افسانوں میں بیش از بیش ملتا ہے، کہیں، کہیں الفاظ کے بے جا صرفے سے ان کا فن مجروح ضرور ہوتا ہے لیکن مجموعی اعتبار سے انھوں نے افسانے کو ایک فکری بنیاد بخش دی ہے اس لحاظ سے ان کا مطالعہ تفصیل طلب ہے جس کا یہاں موقع نہیں، اگر انھیں ترقی پسندی اور پریم چند کے سلسلے ہی سے جوڑا جائے تب بھی ان کی جگہ ایک نئی صف میں ہوگی۔ اختر انصاری اپنے مجموعے اندھی دنیا سے پہچانے نہیں جاسکتے بلکہ ان کی شناخت تو، ایک قصہ سنو، سے ہوتی ہے جس میں قصہ در قصہ پیچیدہ عمل افسانے کے فکر پر ان کی گرفت ثابت کرتا ہے، ان کے افسانے بھی فکری پس منظر رکھتے ہیں اور طنز کی دھیمی آواز ہر جگہ محسوس کی جاسکتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی پنجاب کی زندگی کے عکاس بن کر ابھرے، چوپال، اور بگولے، ان کے ایسے افسانوی مجموعے ہیں جن میں پنجابی زندگی کے خدو خال ابھر آئے ہیں، لیکن ان کے اندر ایک رومانی ترنگ ہے جس کے حلقے سے یہ باہر نہیں نکل سکے یا نکلنا نہیں چاہتے، یہی وجہ ہے کہ افسانے میں بھی اشاران کلجھپا کرتے رہتے ہیں، ویسے ان کا ایک افسانہ دھیروشیما سے پہلے اور دھیروشیما کے بعد، دوسری جنگ عظیم کے المیہ کو بطریق احسن سمیٹے ہوئے ہیں، گویا قاسمی کا سفر مقامی حدود سے بین الاقوامی سطح کی جانب رہا ہے، کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت پسندی کا یہ تناظر خاصا بڑا کینوس رکھتا ہے۔ سہیل عظیم آبادی کے

بارے میں بار، بار یہ بات دہرائی جاتی رہی ہے کہ وہ پریم چند کی راہوں پر گامزن رہے ہیں اور ان کے افسانے کا ماحول بہار کے دیہی علاقے رہے ہیں لیکن سہیل پریم چند کی طرح کسی آدرش کی تبلیغ کے افسانہ نگار نہیں رہے ہیں نہ ہی انہوں نے بہار کے دیہات کو ہمیشہ اپنے افسانے کا موضوع بنائے رکھا ہے، زمینداری اور زمینداروں کے باب میں جس تنفر کا احساس پریم چند کے یہاں ملتا ہے وہ سہیل کے یہاں غنقا ہے بلکہ ان کے بعض افسانے تو زمینداروں کی آن بان پیش کرتے ہیں، ایک والاؤ، کی بنیاد پر انھیں پریم چند کا خوشہ چین کہنا مناسب نہیں ہے۔ ان کے یہاں جسمانی تقاضے کی بنیاد پر جو کیفیت ملتی ہے اُسے پریم چند کی مثال پسندی کبھی روا نہیں رکھ سکتی تھی، رچا چہرے، کے سارے افسانے اسی امر کے گواہ ہیں۔ ان کے یہاں جنسی آلودگیوں کی طرف ایک عام ہمدردی کی صورت نکلتی ہے، لیکن یہ سب آخری دور کے افسانوں کا مزاج ہے، لیکن یہ مزاج منٹو کی سرشت نہیں بن سکا، اس لئے کہ جنس کے برتاؤ میں جیسی فن کاری کی ضرورت ہو سکتی ہے اس پران کی نگاہ نہیں تھی اور نہ وہ فن کارانہ قوت تھی، ویسے مجھے اس کا احساس ہے کہ سہیل اپنے آخری افسانوں میں کسی حد تک بیدی کے قریب آنے کی کوشش ضرور کر رہے تھے۔ پریم چند کی روایت اور ترقی پسندی کی توسیع کرنے والوں میں دیوندر ستیا رتھی کی حقیقت نگاری کی راہ بھوں سے الگ ہے، وہ لوک گیتوں کے راستے سے افسانے کی طرف آئے، اسی لئے ان کے اولین افسانے دیہی معصومیت کی خصوصیت رکھتے ہیں جن میں ناہموار مگر پُر اثر دیہی نغمے گونج رہے ہیں، یہ وہ رومانی نغمہ نہیں ہے جس کی تخلیق محض تخیل کی بنیاد پر ہوتی ہے بلکہ اس میں متعلقہ زمین کی خوشبو رچی بسی ہے، ستیا رتھی کی طرف نقادوں کی نظر کم اٹھی ہے لیکن ان کے افسانوں کا تفصیلی اور تنقیدی مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ دیہاتی گیتوں کا یہ رسیا، اگلے طوفان نوح تک پہنچتے، پہنچتے نفسیاتی گرہ کشائی کا بھی عمل سرانجام دے رہا ہے، نفسیاتی گرہ کشائی کی بات آئی تو ذہن از خود بلونت سنگھ کی طرف جاتا ہے، یہ کرداروں کا افسانہ نگار کہا جاسکتا ہے، ممتاز شیریں نے ان کے افسانوں کے بارے میں بڑی پتے کی بات کہی تھی کہ اردو میں بہت کم ایسے کردار ہیں جو افسانے سے الگ ہو کر زندہ رہ سکیں، جگا اور بابو مانک لعل جیسے زندہ کردار ہمارے سامنے ہیں اس لئے کہ ان کی تخلیق میں نفسیاتی پیچیدگیوں پر بھی نظر رکھی گئی ہے لیکن کردار نگاری کے ایسے وصف کے باوجود جگا یا بابو مانک لعل منٹو کے ذہن سے سنگھ ہیں نہ ٹوبہ ٹیک سنگھ، اس لئے کہ نفسیاتی سوجھ بوجھ میں منٹو کا حریف آج بھی کوئی نہیں، کہیں، کہیں نفسیاتی تحلیل کی کوشش ذکی نور کے یہاں نظر آتی ہے لیکن بالکل سائے کی طرح، لذت خواب سحر، اس کی ایک اچھی مثال ہے لیکن

ان کی زود نویسی نے انہیں سمجھنے نہ دیا، نتیجہ یہ ہوا کہ ذکی بالائی اور سطحی امنگوں کے افسانہ نگار بن کر رہ گئے، ویسے دچلم، اور کئی دوسرے افسانوں میں سماجی نقوش کی عکاسی میں ان کے امتیازات نمایاں ہیں۔

پریم چند کی روایت کی توسیع کرنے والوں کا تذکرہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ بعض نام ایسے ہیں جنہیں بہت پہلے آنا چاہئے تھا لیکن ان کے بارے میں مباحث تفصیل طلب ہیں اس لئے انہیں الگ خانے میں رکھنے کی کوشش کی جا رہی ہے، میری مراد حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو اور جند سنگھ بیدی اور عہمت چغتائی سے ہے حیات اللہ انصاری کا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے افسانے آخری کوشش سے پہچانے جاتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ پریم چند کے دکن، سے افسانے کے فن کو جو عظمت نصیب ہوئی تھی اس کی بازگشت ہی نہیں بلکہ اس کی تجدید و توسیع اس افسانے سے ہوتی ہے۔ لیکن انصاری لکیر کے فقیر نہیں ہیں نہ ہی تنبیع اور نقل ان کا مزاج ہے، یہ تو فن کی مشاطگی کے امین ہیں، لہذا انہوں نے سماجی حقیقت نگاری کے نئے پہلو دریافت کئے اور افسانے سے عام ترقی پسندوں کا اکہرا پن دور کیا، اختر اورینوی کی طرح ان کے بعض افسانوں میں فکر کی زیریں لہریں بہت تیز ہیں لیکن الفاظ کے صرفے کے معاملے میں وہ اورینوی سے زیادہ محتاط، اورینوی کے بعض افسانے تفکر کے غلبے کی وجہ سے خشک بن جاتے ہیں، انصاری ایک چلبک ست قصہ گو کی طرح اپنے بھاری بھر کم افسانے میں دل چسپی کی ایک عمومی کیفیت قائم رکھنے پر قادر ہیں۔ یہ ادربات ہے کہ ان کی فکر اورینوی کی فکر کی طرح پختہ اور واضح نہیں ہے۔

کرشن چندر کا اردو افسانے میں ایک بہت بڑا نام ہے۔ بعض نئی تنقیدیں ان کے کارناموں پر خاک ڈالنے کی کوشش کر رہی ہیں اور ان کے افسانوی رویہ میں ہزار کیڑے نکالنے کے لوگ دیپے ہیں، یہ ایسے نقاد ہیں جو ادب کو اس کے اٹوٹ روایتی سلسلے سے منقطع کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے ایک بڑے کینوس پر کام کیا ہے۔ اور ہماری تمدنی اور سماجی زندگی کے کتنے ہی نقوش اجاگر کئے ہیں، ان کے بعض افسانے مثلاً زندگی کے موڑ پر، دو فرلانگ لمبی سڑک، گرجن کی ایک شام، دبا لکونی، ٹوٹے ہوئے تارے، دان داتا وغیرہ بار بار پڑھ جانے کے لائق ہیں اور ان کی تحسین بھی کی جا چکی ہے۔ دراصل کرشن چندر رومان کی راہ سے حقیقت نگاری کی طرف آئے، اس لئے ان کے انتہائی ارضیت کے حامل افسانوں میں بھی رومانی ترنگ موجود ہے۔ اس ترنگ میں وہ ماجرا کے کساؤ سے بے نیاز ہو جاتے ہیں اور اپنے موضوع سے دور نکل

جاتے ہیں۔ ان کا پہلا مجموعہ، طلسم خیال، تو رومانی رنگ و آہنگ میں ڈھلا ہوا تھا ہی، بعد کے افسانے بھی اس اثر سے آزاد نہیں ہو سکے، کشمیرے متعلق معصوم زندگیوں کی عکاسی کا مرحلہ ہو کہ گھناؤنی حقیقت نگاری کا معاملہ کرشن چندر کیساں شاعرانہ اسلوب اپناتے ہیں۔ یہ اسلوب ذہنوں کو متاثر بھی کرتا ہے۔ اس سے فن افسانہ نگاری کا یہ پہلو سامنے آتا ہے کہ شاعرانہ طرز اظہار حقیقت کی عکاسی میں مانع نہیں ہے، اس کا یہ مفہوم نہیں کہ کرشن چندر نے معمولی اور خراب افسانے نہیں لکھے، سچ تو یہ ہے کہ فنی لحاظ سے ادبی افسانوں کی ان کے یہاں کثرت ہے لیکن ان کی عظمت ان کے شاہکار افسانوں سے متعین کی جائے گی نہ کہ حقیر اور معمولی افسانوں سے کرشن چندر کی زودنویسی بھی ان کے تنقیدی تجزیے میں آڑے آتی رہی ہے۔ میرا مطالعہ بتاتا ہے کہ انہوں نے بعض ایسے تجربے بھی کئے ہیں جن کی حیثیت جدید تر افسانوی رجحان کے لحاظ سے بھی مسلم ہے، ان کا افسانہ دمر دہ سمندر، نام نہاد علامتی افسانہ نہیں بلکہ اس قبیل کے افسانوں کی ایک عمدہ مثال ہے پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ منٹو یا راجندر سنگھ بیدی کی طرح اپنے کرداروں کے رگ و پے میں داخل ہونے کا فن نہیں جانتے تھے، منٹو میری نگاہ میں اردو افسانے کا اہم ترین نام ہے، جیسے، جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ان کی اہمیت بڑھتی جاتی، ترقی پسند نقادوں نے اپنی اکہری معنویت اور سماجیت کی حدود کی وجہ سے انہیں رد کرنا چاہا، اس کی ایک واضح مثال منٹو پر عزیز احمد کی تنقید ہے۔ لیکن استحصا کی زد میں آنے والے کرداروں کی جس طرح منٹو نے تحلیل کی وہ اور کسی کے بس کی بات نہ تھی، وطوائف، عام عورت، فسادات، ملازم — ہر موضوع کے ہمہ جہت پہلو ان کے سامنے رہے، وہ بُرے اور بھلے میں حد فاصل قائم کرنے کے لئے تقریر کرنے کے بجائے واقعات تخلیق کرنے پر قادر معلوم ہوتے ہیں، اس لئے زندگی کی حقیقی تصویر ان کے افسانوں میں درآتی ہے ان کے متعدد کردار ان کے افسانوں سے الگ ہو کے زندہ ہیں۔ 'سوگندھی، جانکی، دینیت، موزیل، سکینہ، شاردہ' وہ نسوانی کردار ہیں جو تلمیح کے طور پر استعمال ہونے لگے ہیں۔ افسانے دنیا قانون، کالی شلوار، ہتک، بو، موزیل، ٹھنڈا گوشت، ٹوہٹیک سنگھ سے آج کون واقف نہیں، دراصل منٹو کا فن انسانی نفسیات کی گہری کھولنے کا فن ہے اس راہ پر دوسرے افسانہ نگار بہت دور نہیں جاسکے، سید محمد محسن ماہر نفسیات ہیں۔ ان سے توقع تھی کہ وہ اپنے افسانے میں نفسیاتی تحلیل کا مشکل کام سرانجام دے سکیں گے۔ لیکن ان کی افسانوی قوت، انوکھی مسکراہٹ پر ختم ہو گئی، ان کے دوسرے افسانے ان کے اسی شاہکار کا تتمہ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے بعض کردار تو عالمانہ انداز میں نفسیات کی اصطلاحوں میں گفتگو کرتے

نظر آتے ہیں جس سے ان کا فن خاصاً مجروح ہوا ہے۔ پھر وہ اپنے اس شغف سے دست بردار بھی ہو گئے، ہاں منٹو کی روایت کو اپنانے والوں میں بیدی کا نام خاصاً اہم بن جاتا ہے — نفسیاتی ہیج و خم کا ادراک انھیں بھی ہے، یہ بھی اپنے موضوع کو سیاق و سباق میں دیکھنے کا گڑ جانتے ہیں، وہ آئے دن گزرنے والے واقعات و حادثات کی جزیات میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ مسرت و غم کے فنی امتزاج سے اپنے افسانے کا خمیر تیار کرتے ہیں اور حیرت انگیز اثر پیدا کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ غم یا مسرت کی تصویر پیش کرنے میں وہ ایک دوسرے کے شیڈس ایک ہی جگہ دکھانے کے فن میں ماہر ہیں۔ ایسی متضاد سچویشن سے زندگی کی دونوں شقیں قطعی ابھر جاتی ہیں۔ ان کے افسانوی تانے بانے میں غم کی زیریں بہریں پڑھنے والوں کے دلوں میں ایک خاص قسم کی کسک پیدا کرتی ہیں اور یہی ان کی غایت بھی ہوتی ہے، ان کے بعض افسانوں کو انہیں اساطیری پس منظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ لیکن واقعی امر تو یہ ہے کہ یہ راہ ان کی تفہیم میں بہت زیادہ معاون نہیں ہے۔ انسانی زندگی کی شادمانی اور اندوہ کے ایک افسانہ نگار شش منظر پوری کو نقادوں کے تساہل یا تعصب نے اب تک نظر انداز کر رکھا ہے اور انہیں فحش نگار کہہ کر ٹالا جاتا رہا ہے لیکن ”دش“ کے چند افسانے حیرت انگیز طور پر بیدی کے طرز کے معلوم ہوتے ہیں، میری مراد دستک، آخری بدنامی، اور نہ جینے دو گئے نہ مرنے دو گئے، سہ ہے۔ میں مانتا ہوں کہ کردار اور واقعہ کا ایسا تجزیہ دش کے یہاں نہیں ہے جیسا بیدی یا منٹو کے یہاں ہے لیکن جزیات کی کڑیاں جوڑنے میں یہ اپنی مثال آپ ہیں، پھر اگر کھرے بیانیہ انداز کے افسانے میں کوئی فنی اہمیت ہے تو دش، یقینی قابل مطالعہ ہیں انداز بیان کے زور اور سماجی معنویت کی افسانہ نگار عصمت چغتائی سے کون واقف نہیں، یہ گھر کی بھیدی ہیں اس لئے عورتوں کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھانے میں بڑی چابک دستی دکھاتی ہیں۔

منٹو اور ان کے افسانے جنسی برتاؤ کے اختلاف کی اہم مثالیں ہیں، منٹو دل و دماغ میں اترتے ہیں تو عصمت بالائی سطح چھو کر گزر جاتی ہیں۔ منٹو کے لئے انسانوں کے دل کی کھڑکیاں ہمیشہ کھلی ہیں۔ جہاں وہ داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں تو عصمت اڑوس پڑوس کے گھروں کے — روزن میں جھانکنے تاکنے میں مصروف نظر آتی ہیں — عصمت کا فن سماج کی گندگی اور اس کا تعفن دکھانے کا فن ہے منٹو گندگی اور تعفن کی وجہ دریافت کرنے کے درپے ہیں — دونوں کا مقصد ایک ہے، راہیں الگ، الگ ہیں لیکن منٹو کے فن پر مقصدیت غالب نہیں ہے۔ عصمت کی مقصدیت ان کے فن پر اکثر غالب آجاتی ہے، دلہاف، بھی اس سے مشتتنی انہیں، لیکن ان کا

سخت گیر نقاد بھی ان کی زبان کے جادو اور ان کے طنز کی کاٹ کا منکر نہیں ہو سکتا، پھر اپنے موضوع سے ایک عام ہمدردی کا جذبہ جو ان کے یہاں پایا جاتا ہے اس کی مثال بھی کم ملتی ہے۔ یہ صورت تشکیلاتی اختر، باجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور صالحہ عابد حسین کے یہاں بھی نہیں ملتی۔ حالانکہ یہ سب ایک طرح کی فنی نچنگی کے ساتھ سماجی احوال و کوائف کو افسانے بتاتی ہیں، خصوصاً تشکیلاتی اختر تو بڑی ہنرمندی سے، لیکن قرۃ العین حیدر کی حقیقت نگاری ایک اکیڈمیشن کی حقیقت نگاری ہے، جس کا تناظر عام طور پر وسیع بھی ہوتا ہے اور گہرا بھی، زمانے کا نشیب و فراز، اس کا دھند، اس کا اُجالا سب اس کی نگاہوں کے سامنے آئینہ سا جھلکتا ہوتا ہے اور تاریخ کا ورق، ورق اس کی عقبی زمین بن جاتا ہے، ایسی ساری باتیں اس امر کی متقاضی ہوتی ہیں کہ وہ ایک وسیع دائرے میں تخلیقی کام سرانجام دے، یا نظریہ سازی کے عمل سے گزرے، یہ دونوں ہی باتیں ناول کا مطالبہ کرتی ہیں۔ جب یہ فریضہ قرۃ العین حیدر انجام دیتی ہیں تو آگ کا دریا، نتیجہ بن جاتا ہے جس میں اگلی پھیلی کئی صدیاں ایک دوسرے میں ضم ہو گئی ہیں۔

افسانے کے کئی فنی اختصار کے کچھ اور ہی تقاضے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر اپنے افسانوں کے مقابلے میں اپنے ناولوں میں زیادہ کامیاب ہیں، مانا کہ، ہاؤسنگ سوسائٹی جلاوطن، پت جھڑکی آواز اور کئی دوسرے افسانے فنی اعتبار سے اہم ہیں لیکن ان میں ماضی کی اس بازیافت کا موقع نہ تھا جس کو گرفت میں لینے کے لئے قرۃ العین حیدر جدید اور جدید تکنیک اپناتی ہیں۔ پھر بھی یہ بات بڑے اعتماد کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ ان کے افسانے بھی ان کے علمی خزانے کا پتہ دیتے ہیں اور ان کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے منظر ہیں۔ علمی بصیرت تو ایک چیز ہے لیکن تخلیقی جوہر یا قوت تو بے حد پُر اسرار شے ہے۔ آخر غیاث احمد گدڑی کی عظمت اور سر بلندی کا راز تو یہی پُر اسرار قوت ہے حالانکہ غیاث احمد گدڑی بنیادی طور پر مثال پسند ہیں عفت و ناموس کا قدیم ترین تصور ان کے یہاں ملتا ہے، ان کے افسانے، دافنی، کو الگ کیجئے تو اکثر یہ تصور مرکزی صورت اختیار کر لیتا ہے، کہہ سکتے ہیں کہ غیاث احمد گدڑی جانی پہچانی قدروں کے علمبردار ہیں اور بہت کم ہی معینہ قدروں سے الگ ہوتے ہیں، کہیں، کہیں ان کا آئیڈیلزم ایک بوجھ بن جاتا ہے ان کے معروف افسانوں میں بھی یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً دبابا لوگ، پرندہ پکڑنے والی گاڑی، نار دھ منی، وغیرہ لیکن ان کی تخلیقی قوت ان کی آشکارہ سازی میں مضمر ہے، اگر فن ماثلتوں کی تلاش کا نام ہے تو غیاث اس کی سب سے خوبصورت مثال ہیں۔ وہ ایک جملہ بھی سپاٹ نہیں لکھتے اس لئے ان کے

افسانے کی ساخت استعاراتی ہوتی ہے اور کردار تشبیہوں کے آئینہ میں افسانہ نگار کے مقصود کے مطابق چمک جاتے ہیں یا اندھیرا ان کو نگل جاتا ہے۔ یہی وہ صورت ہے جس کی وجہ سے انہیں راجندر سنگھ بیدی کے شانے بہ شانے کھڑا کیا جاسکتا ہے۔

پُر اسرار تخلیقی قوت، علمی بصیرت اور روایت کے تسلسل کے احساس کی ہم آمیزی دیکھنی ہو تو کلام حیدری کے افسانے مطالعہ کئے جاسکتے ہیں، (بے نام گلیاں، مے لے کر، الف لام مہم، تک ان کا فن مسلسل ارتقار پذیر ہے، پریم چند کی حقیقت نگاری یا ترقی پسند حقیقت نگاری جس کا مظاہرہ رات کتنی باقی ہے، ان کا ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ لیکن مربوط بیانیہ طرز پر گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی جاتی ہے۔ زندگی کے داخلی اور خارجی مظاہر کیساں ان کے لئے کشش کا باعث ہیں اس لئے عام طور سے ان کے افسانے دو سطحوں پر پڑھے جاسکتے ہیں، کہتے ہیں کہ پتھر سے چہرے بنانے کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ پتھر کے وہ تمام حصہ کاٹ دیئے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں، ایسی ہی تراش خراش کلام حیدری کا فن ہے ان کے یہاں زندگی کے کیف اور آہنگ سے زیادہ اس کی حرماں نصیبی کا قصہ ملتا ہے، لیکن رونے بسورنے کی فضا نہیں ہے۔ بلکہ ایک کسک، ایک غم کی کیفیت ہے۔۔۔۔۔ زندگی در گردنم افتاد، نجات نہیں ملتی، اب کیا، کیا جائے،۔۔۔۔۔ اسی لئے کلام حیدری پرانی صفت کے افسانہ نگار بھی ہیں اور جدید اور جدید تر نسل سے بھی ان کا رشتہ قائم ہے میں اپنے تھیس کی دلیل میں مشتبہ نمونہ از خروارے کے طور پر ان کے نام لیتا ہوں۔

کلام حیدری کے افسانوں کی جو فضا اور قماش ہے اس کے بالکل برعکس انور عظیم کے افسانے ہیں۔۔۔۔۔ ان کے یہاں افسانے میں اختصار والا عنصر سرے سے غائب ہے اس لئے ماجرہ کچھ ڈھیلا، ڈھیلا سا محسوس ہوتا ہے۔ الفاظ کی فضول خرچی ان کے اچھے بھلے افسانوں کا مزاج بگاڑ دیتی ہے، حالانکہ ان کا مشاہدہ وسیع ہے، لیکن یہ وسعت انہیں سنبھالالینے نہیں دیتی۔ انور عظیم کل بھی ترقی پسند تھے اور آج بھی ہیں لیکن زمانے کی ہوا انہیں ابہام کی طرف بھی لے جاتی ہے، ورنہ رکھو پڑی، جیسا افسانہ لکھنے کا جواز کیا ہے۔ انور عظیم اپنی پرانی روش پر زیادہ بہتر فنی مظاہرہ کر سکتے ہیں، دلدھکتی چٹان، ان کے اچھے افسانوں میں ایک ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ افسانے ان کے اپنے موقف کے ترجمان ہیں۔ اس لئے اس کی تزئین و آرائش میں مصنوعی بے اعتدالیاں نہیں ہیں۔ اس طرح داونگھتی ڈیوڑھی، جاگتے کھیت، میں نام و نہاد زمیندارانہ ٹھاٹھاٹ کے مقابلہ میں مزدوروں اور کسانوں کی فتح و نصرت کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے، لیکن اس میں بھی

ایک خاص تاثر ہے، پھر انور عظیم خیالات کے Patches سے افسانہ وضع کرنے لگے، لیکن اسے افسانوں کے لئے دس پوس کی فن کاری چاہئے تھی، دقتہ ایک رات کا، اسی لئے تلازموں کے سہارے کے باوجود بے اثر افسانہ ہے، انور عظیم اب تک اپنی روش کی پہچان کی سعی میں مصروف ہیں۔ حالانکہ آخری فیصلے کی گھڑی آچکی ہے۔ اسی باتوں کا یہ مقصد نہیں کہ کوئی افسانہ نگار تجربے نہ کرے یا لکیر کا فقیر بنا رہے، تلازمے کی بنیاد پر بھی افسانے لکھے جاسکتے ہیں اور کامیابی سے اس کی مثال جو گندہ پال کے افسانوں سے دی جاسکتی ہے، جو گندہ پال کبھی خالص بیانیہ انداز اپناتے ہیں، کبھی اسٹرن کی متضاد سمتوں میں چھلانگ لگا کر بیانیہ کے شکست و ریخت کے عمل سے گزرتے ہیں، کبھی کتھاؤں کی وادی کی سیر کرنے لگتے ہیں، لیکن فن کے تقاضوں سے کبھی منہ نہیں موڑتے، انسانی درمندی ان کے افسانوں کے خدو خال ابھارتی ہے اس لئے زندگی کی تلخ حقیقتیں بھی شیریں کیپول میں چھپ جاتی ہیں۔ میں نے ان کے فن پر ایک تفصیلی مضمون لکھا تھا، جس میں ان کی اثباتیت پر کھل کر بحث کی تھی، میں ان امور کی تکرار کرنا نہیں چاہتا۔ لیکن ان کے کئی نئے افسانوں کے مطالعہ سے یہ بھی انداز ہوا کہ ان کا فن ہالے میں قید نہیں، ان کے سامنے موضوعات، پھر ان کے اظہار کے لئے وسائل ہاتھ باندھے غلاموں کی طرح کھڑے رہتے ہیں جنہیں پال جس طرح چاہتے استعمال کرتے ہیں۔ ان کے ساتھ لکھنے والوں میں رام لعل ہیں جن کے بارے میں نقاد طرح طرح کے دھماکے سے کام لیتے ہیں۔ قہتہ یہ ہے کہ رام لعل زود نویس ہیں اور مسلسل لکھتے رہنے کی وجہ سے بار، بار اچھے اور معیاری افسانے تخلیق نہیں کر سکتے۔ لیکن انہوں نے چند بہت اچھے افسانے لکھے ہیں مثلاً، ایک شہری پاکستان کا، بعضوں کا خیال ہے کہ ان پر کرشن چندر کے اثرات دور رس نتائج کا باعث بنے ہیں اور ان کے فن کو مجروح کیا ہے، لیکن قرار واقعی امر یہ نہیں ہے، ان کے غیر معیاری افسانوں میں معیاری افسانے اسی طرح گھل مل گئے ہیں کہ انہیں لگ کر نامشکل ہو گیا ہے۔ پھر بھی دتہا خدا، اد، سی، چاپ، اکھڑ ہوئے لوگ، کہرا، کہرا، وغیرہ زندگی کے نقوس فن کاری سے پیش کر رہے ہیں، رام لعل کے یہاں بیانیہ مضبوط پاؤں پر کھڑا ہے، اس لئے وہ ادھر ادھر بھٹکتے نہیں ہیں اور زندگی اور سماج کے مختلف ڈھب روایتی بیانیہ انداز میں سمیٹے رہتے ہیں۔

نئی سماجی حقیقت نگاری کا ایک معتبر نام اقبال مجید، ہے۔ ان کے یہاں موضوع اور ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔ اس لئے ان کے افسانے میں فنی رچاؤ کی

کیفیت محسوس ہوتی ہے، دیہی زندگی کی عکاسی ہو کہ شہری زندگی کا معاملہ وہ ایک چابک دست فن کار کی طرح ہر مرحلہ سے سالم گزر جاتے ہیں، ان کے افسانوں میں ایک فکری میلان بھی ملتا ہے، لیکن یہ رُخ کچھ دبا، دبا سا ہے، دو بھیگے ہوئے لوگ، کے اکثر افسانے خامی کی چیز ہیں۔ پھر اُن کا افسانہ و مفاہمت، ان کے بڑھتے ہوئے قدم کا اشاریہ بن گیا ہے۔ اقبال متین، کی روش ہمیشہ ایک جیسی رہی ہے، ان کے افسانے روزمرہ کی زندگی کو چھیڑنے پر بس کرتے ہیں، وہ کردار اور فضا کی تخلیق میں ایک معصوم سا رویہ اختیار کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں اس لئے فنی تجربے کی ریل پیل کا ان کے یہاں سوال ہی نہیں اٹھتا۔ اس وقت تک جدیدیت کی لے خاصی تیز ہو چکی ہوتی ہے، ایک خیال یہ ہے کہ نسٹین الاقوامی سیاسی حالات کے تحت انسان جس غیر ارغی سماج کا ایک فرد بن گیا ہے اور اس کی پیچیدگیوں کے نتائج سے ہندوستان میں ۱۹۵۰ء یا اس کے بعد جو اثرات نمایاں ہوئے۔ اس سے یہ ہوا کہ زندگی غیر مربوط ہوتی چلی گئی، کردار سخ ہو گئے لمحہ لمحہ اعتماد کی دیواریں ریت کی دیواروں کی طرح منہدم ہونے لگیں، اٹوپاتی خواب شرمندہ تعبیر نہیں ہو سکا اور بین الاقوامی سماج میں اقتصادی اور ایٹمی لاکھڑیوں سے اپنی، اپنی بھینس ہانگی جانے لگی۔ اگر یہ صحیح ہے تو اس سے انکار ممکن نہیں کہ ۱۹۵۰ء اور پھر ۱۹۶۰ء کے بعد کا ذہن زیادہ پیچیدہ ہو گیا نیز وقت کے ساتھ مسائل بھی وسیع تر ہوتے چلے گئے۔ لیکن جدید افسانے کا پس منظر بس یہی نہیں ہے، میں سمجھتا ہوں کہ اردو افسانے کی روایتی ساخت پریم چند سے ہوتی ہوئی کرشن چندر، منٹو اور بیدی کی منزلوں میں پختہ اور پامال ہو گئی۔ اس میں مزید ترقی کے امکانات قوی نہیں رہے۔ اردو کے نئے افسانہ نگاروں کے سامنے یہ مرحلہ درپیش رہا ہے کہ آخر وہ کون سی فنی صورت اختیار کرے، لہذا اگر زیرِ انحراف کی ڈیڑھی لکیر کو اپنانے کی یہ ضرورت اتنی شدید رہی ہے کہ اس کا احساس بنیر قیصل و قال کے کیا جاسکتا ہے اسی ضرورت کے تحت ابہام اور علامت کی راہ اپنائی جانے لگی، یہاں میں یہ سوال اٹھانا نہیں چاہتا کہ کیا واقعی جن افسانوں کو علامتی کہا جاتا ہے وہ علامتی ہیں، یا تجریدی افسانے اردو میں لکھے بھی گئے ہیں یا نہیں؟ موضوعات تفصیلی مباحث چاہتے ہیں جس کا موقع یہاں نہیں ہے۔ لیکن ان کے بارے میں میری سوچی سمجھی رائے ہے جس کا اظہار میں افسانے کے منصب میں کر چکا ہوں۔ یہاں صرف اس بات پر اکتفا کروں گا کہ سرنیدر پرکاش اور بلراج مین راپہ ہزار اعتراض کئے جائیں لیکن انہوں نے افسانے کو ایک نئی سمت ضرور بخش دی ہے۔ اگر دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، نہ لکھا جاتا تو کم از کم علامت نگاری کی وہ فضا نہیں بنتی جو آج ہے مین راپہ

دوہ، اور کمپوزیشن کے افسانے میں فنی نقطہ نظر سے جو کچھ بھی کیا ہے اس کا ہمدردی سے جائزہ لینا چاہئے، میں سمجھتا ہوں کہ تجربہ کی افسانے کی ساری بحث صرف مین راتک محدود ہے۔ اسلئے کہ انہوں نے ہی اپنے افسانے میں صوت و آہنگ کو بنیادی اہمیت دی ہے۔ اسی طرح احمد یوسف نے نئے افسانے کے امکانات کو وسیع کیا ہے۔ ان کے مجموعے تفصیلی مطالعہ کے متقاضی ہیں۔

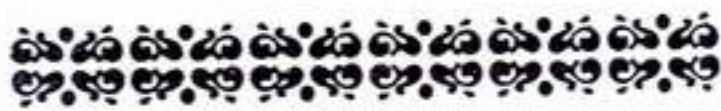
بہر حال آج یہ شعور پیدا ہو چکا ہے کہ عام فہم افسانوں پر علامت کا لیبل چسپاں نہ کیا جائے قمر احسن کہتے ہیں کہ یہ دور علامتی افسانوں کا دور کہلاتا ہے۔ اور افسانہ نگار خوش ہو کر اس کا اظہار کرتا ہے لیکن ۱۹۵۵ء سے لے کر ۱۹۶۰ء تک شاید مشکل ہی سے دو تین علامتی افسانے مل سکیں۔ اس قول پر خاص تکرار ہو سکتی ہے۔ پھر بھی علامت نگاری کے مشکل تصور کو تنقیدی بنیادوں پر سمجھنے کا جہان ہو چلا ہے، جدید ترین افسانہ نگار اپنے سے کچھ پہلے لکھنے والوں کو دیراجی افسانہ نگار کہنے لگے ہیں، لیکن اس تصور پر حیرت ہو سکتی ہے اس لئے کہ جدید تر اور جدید ترین افسانہ نگاروں میں حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ کئی نئے افسانہ نگار پہلے کے دیراجی، ہی ہیں یا سیدھے سادھے افسانہ لکھنے والے لوگ ہیں، اکرام باگ، انیس اشفاق، انور خاں، امین رفیع، انور قمر حمید سہروردی، حسین الحق، رضوان احمد، ساجد رشید، سلام بن رزاق، سید محمد اشرف شفق، شفیع مشہدی، شوکت حیات، عبدالصمد، قمر احسن، کنور سین، م۔ ق خان اور مظہر الزماں خاں میں کئی وہ ہیں جن کا رشتہ دیراجی، افسانہ نگاروں ہی سے ملتا ہے۔ دراصل روایت کو پامال کر کے آگے بڑھنے کا تصور خاصا پرکشش ہوتا ہے حالانکہ یہ عمل بہت مشکل ہے اور بڑی انفرادی صلاحیتوں کی ضرورت ہے جس کا اظہار قمر احسن، سلام بن رزاق، شوکت حیات، حسین الحق اور شفق کے یہاں کہیں، کہیں ہو رہا ہے۔ اس فہرست میں ظفر اگوانوی، منظر کاظمی اور شفیع جاوید کا بھی نام ہونا چاہئے تھا، مانا کہ یہ نئے دستخط، کے افسانہ نگار نہیں ہیں لیکن ان کا مزاج تو اس فہرست کے افسانہ نگاروں سے بھی ملتا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان تمام افسانہ نگاروں کے فن کا تفصیلی جائزہ لیا جائے جس کا یہاں موقع نہیں ہے، پھر بھی چند امور کی وضاحت اس وقت کی بہت اہم ضرورت ہے۔

آپ نے محسوس کیا ہو گا کہ میں نے اب تک کسی پاکستانی افسانہ نگار کا نام نہیں لیا، دراصل اس طرف رخ کرنا ایک بڑے کینوس کی طرف چھلانگ ہے۔ لیکن انتظار حسین کا ذکر کچھ ناگزیر ہے کہ ان کے اثرات دور رس ہیں۔ اس لئے کہ کئی نام نہاد دیراجی، جدید افسانہ نگار

اور بقلم خود دئے دستخط، کے افسانہ نگاران کے محور پر گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ سوال پھر وہی ہے کہ انتظار حسین کا ڈھب کیا ہے؟ ان کے افسانوں کی اثر پذیر قماش کیا ہے جو دوسرے کے لئے تنبیہ کے امکانات رکھتی ہے؟ جواب بھی وہی ہے یعنی پیش پا افتادہ طریقہ اظہار سے اجتناب اور ایک نئی انوکھی روش کی داغ بیل۔ کھتاؤں کا معاہدہ یا اساطیری شغف یا رمزیہ رجحان کچھ آج کی بات نہیں یہ روایت کا الٹو حصہ ہے، یہ اور بات ہے کہ اُس پر وقت کی گرد جم چکی ہے۔ اب جو شخص انوار سبلی یا اخوان الصفا کی فارسی عجمی حکایتی اور تمثیلی روایت کو نئے حالات کے تقاضے کے تحت ڈھال دے وہ یقینی روایت پسند بھی ہے اور انفرادی صلاحیت کا بھی مظاہرہ کر رہا ہے یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانے علامتی سے زیادہ تمثیلی یعنی Allegorical ہیں، کیا ایسا نہیں ہے کہ انتظار حسین کے تمام افسانے کھوئے کھوئے اخلاقی منظر نامے ہیں؟ تقسیم کی ہولناکی کا قصہ ہو کہ قدروں کی شکست و رنجیت کا انتظار حسین ہر جگہ کٹا ہوا ڈبہ نظر آتے ہیں جس میں وہ بیٹھے ماضی، حال اور مستقبل پر ایک دیدہ ورمگبے دست و پا مبصر کی طرح حکم لگاتے جاتے ہیں۔ لیکن اس عمل میں وہ خالصے میکائیکی ہو جاتے ہیں۔ ہر نوے کے لئے ایک طرح تنوع کے متلاشی قاری کیلئے سخت ہیجان کا باعث ہو سکتی ہے۔ اور مجھے ہوئی ہے۔ پھر ان کے حکایتی تمثیلے، میں کسی ایک فرد کی تحلیل نفسی کا موقع نہیں، اس لئے منٹو اور بیدی کی داخلیت سرے سے ان کے یہاں عنقار ہے، لہذا انہوں نے ایک طرف افسانے کو کچھ دیا تو دوسری طرف اس سے کچھ لے بھی لیا۔ لیکن افسانہ نگاری کا یہ طرز انوکھا تھا، نئے افسانہ نگاروں کو بھایا بہت مجھے نیا افسانہ دئے دستخط کے بعض افسانوں سے بھی تقویت حاصل ہو رہی ہے۔ اکرام باگ کا افسانہ رقیہ بردار، انور خان کا دو دواں سے ڈھکا آسمان، سہروردی کا، نہیں کا سلسلہ ہاں سے، حسین الحق کا، دِقْنَاعْدَابِ النَّارِ، رضوان احمد کا، مسدود راہوں کے مسافر، شفق کا، ڈوبتا ابھرتا ساحل، اور قمر احسن کا، طلسمات، تھوڑے سے تقابلی تجزیے کی زحمت اٹھائیے تو میرا نقطہ نظر اور بھی واضح ہو جائے گا۔ اس عمل کے لئے انتظار حسین کا افسانہ روہ جو کھو گئے، اور دُشہرا فسوس، ذہن میں رکھئے پھر دِقْنَاعْدَابِ النَّارِ، از حسین الحق، اور مسدود راہوں کے مسافر، از رضوان احمد کا مطالعہ کیجئے، یہ تمام افسانے محسن سلیم الرحمن کی زبان میں ایسے افسانے ہیں جن میں ایک طوفان بپا ہے، کردار اپنے نام بھی کھو چکے ہیں۔ ایک جہنم ہے جہاں نفسا نفسی کا عالم ہے۔ جہاں ہر شخص جان کی اماں مانگتا ہے، ہر شخص ایک ایسے درد میں گرفتار ہے جس کا کوئی درماں نہیں۔ پھر یہ تمام افسانے مذہب

کی عقبی زمین میں شروع ہوئے ہیں اور بے اعتمادی اور بے سمتی میں گم ہو جاتے ہیں۔ بے اعتمادی اور بے سمتی کا یہ تصور انتظار حسین کے یہاں تو تقسیم کے اثرات کے تحت پیدا ہوا، یا دوسرے اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں کچھ اور پیچیدہ عوامل کے پس منظر میں ظہور پذیر ہوا لیکن مغرب میں تو وجودی فلسفے کے مباحث ہی نے یہ طریقہ فکر کی بنیاد ڈال دی میں سمجھتا ہوں کہ جدید اردو افسانے کی پوری معنوی ساخت کا مطالعہ اس نقطہ نظر سے کیا جاسکتا ہے، مغرب میں وجودی لے تو اتنی تیز ہوئی کہ ابہام سے اہمال کی طرف سفر ناگزیر ہوا۔ افسانے اور ناولوں کے علاوہ یہ صورت مغرب کے ایبسرڈ ڈرامے میں بھی دیکھی جاسکتی ہے اور اس کے اثرات اردو افسانے میں بھی تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ آئی نسکو کا ایک ڈرامہ ہے آمیدی، اس ڈرامے کا دوسرا نام ہے اس سے کیسے نجات پائیں، قصہ یہ ہے کہ کمرے میں ایک لاش رکھی ہوتی ہے، وہ ہر روز بڑھتی ہی چلی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ اب اس کے پاؤں کمرے سے باہر نکلنے والے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ڈرامہ ہمارے سماجی احوال و کوائف کا المیہ پیش کرتا ہے، ایسا سماج جو اب لاش ہے ہمیں کہاں لے جائے گا، یہ لاش ہمارے ارگرد پھیلی چلی جائے گی، اور پھر سڑگل جائے گی اور پھر لوہا سماج موت کی آلودگی میں ڈوب جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے آدمی کا حال تو ہے ہی نہیں، مستقبل بھی نہیں ہے اب ذرا حسین الحق کا افسانہ "وقتاً عذاب النار"، دیکھئے، تیس برس سے ایک لاش کمرے میں سڑگل رہی ہے، اب لوگوں کو اس لاش کا احساس ہوا ہے، لوگ اس سے نجات حاصل کرنے کی فکر میں ہیں کہ یہ غائب ہو جاتی ہے اور دو حصوں میں تقسیم ہو کر وقت بے وقت گھروں پر دستک دیتی ہے اور انہیں شکار بناتی ہے، ہو سکتا ہے کہ حسین الحق ہندو مسلم نفاق کا استعارہ لاش کو بنائے ہوئے ہوں کہ دونوں اب تک دوسرے کی زندگی کے درپے ہیں۔ اس لئے میں کہتا ہوں کہ یاسیت کی فضا دراصل وجودی افکار کی دین ہے جس کے ارد گرد آج کے افسانہ نگار چکر لگانے پر مجبور ہیں کہ اس کے لئے حالات، واقعات اور سانحات نے اپنے سارے دروازے کھول دیئے ہیں۔ زندگی کی لایعنیت اور سماجی اور معاشرتی ابتلا کا یہ محور ایسا ہے کہ اس پر ظفر اوگانونی جیسے ابہام پسند افسانہ نگار بھی رواں دواں ہیں اور معنوی اعتبار سے معتدل رویہ کے افسانہ نگار منظر کاظمی، اس اکیڈمک ذہن کے افسانہ نگار شفیع جاوید بھی اور اکبرے بیانیہ انداز کے افسانہ نگار شفیع مشہدی بھی متنوع انداز کے افسانہ لکھنے والے عبد الصمد بھی اور کئی پٹریاں جھیلے ہوئے افسانہ نگار کلام حیدری بھی اور وجودی افکار کو سرتاسر سمیٹنے والے

افسانہ نگار احمد یوسف بھی — دراجی، افسانہ نگاروں کی یہ لے تو اور بھی تیز ہے اور نئے دستخط، والے بھی اس سے محفوظ نہیں — لیکن وجودی افکار کا تقاضا تھا کہ اس سے دامن کشاں گزر جایا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ لاک کے فلسفے کے تحت آزاد تلازمے کے سہارے لکھے جانے والے افسانے قابل لحاظ نہیں ٹھہرے۔ اگر سرانیزم جڑ پکڑ لیتی تو اردو افسانے سریندر پرکاش کے افسانے دلقار مس، یا در برف پر ایک مکالمہ، کی طرف جھک کر بالکل لایعنی ہو جاتے، یا تجریدیت اور شعریت رنج بس جاتی تو اردو کے افسانے مین را کے تبع میں سٹنڈول کی تجریدی شاعری میں گم ہو جاتے۔ یا نری، ابہام پسندی اور ملامت پرستی کو ہوا دی جاتی تو سورا اور ہڈی کا معاملہ اردو افسانے کے درمیان آجاتا یا بچ کے ورق میں گم ہو جاتا — لیکن یہ سب کچھ نہیں ہوا کتھاؤں تمثیلوں اور اسطور نے نیاز ذہن بنایا — یہ نیاز ذہن ہوری کو زندہ کر رہا ہے اور اب دلقار مس، نے دیو کا، تک سفر طے کر لیا ہے۔ ذنگی دو پہر کا سپاہی، ہمارے سامنے ہے دوبارہ رنگوں والا مکرم، ہے دپس پردہ شب، ہے دمسد خور ہوں کا مسافر، ہے۔ پھر د نئے دستخط، کے افسانے ہیں اور ان سے الگ لیکن جدید افسانے کو نیا سمت عطا کرنے والے د پرندہ پکڑنے والی گاڑی، الف۔ لام۔ میم، آگ کے ہمسائے، اور آدمی ہیں — لیکن سوال یہ ہے کہ د نئے دستخط لچمن ریگھا، اوزنچ کا ورق، کیوں نہیں ہے؟ یہ سوال بہت اہم ہے — یقینی بہت اہم ہے۔



راجندر سنگھ بیدی کے حالاتِ زندگی

راجندر سنگھ بیدی کے والد کا نام ہیرا سنگھ بیدی اور ماں کا نام سیوادی تھا۔ ہیرا سنگھ بیدی دگاؤں ڈلے کی، کے رہنے والے تھے، جو ڈسکا تحصیل ضلع سیالکوٹ میں واقع ہے۔ لیکن اُن کا قیام لاہور میں تھا، اس لئے کہ وہ وہیں ڈاکخانے میں ملازم تھے۔ بیدی کی پیدائش لاہور ہی میں یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کو ہوئی، وہیں انہوں نے تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۳۱ء میں بیدی نے ایس۔ جی۔ بی۔ اے خالصہ اسکول سے ہائی اسکول پاس کیا ۱۹۳۳ء میں لاہور ہی کے ڈی۔ اے۔ وی کالج سے انٹر میڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد بی۔ اے میں داخلہ لیا، لیکن بعض ناگزیر وجوہات کی بنا پر تعلیم جاری نہ رکھ سکے۔ ۱۹۳۴ء میں ۱۹ سال کی عمر میں ان کی شادی ستونت کور عرف سومادتی سے ہوئی ۱۹۳۳ء سے ان کی ملازمت کا آغاز ہوا، پہلے وہ لاہور پوسٹ آفس میں کلرک کی حیثیت سے بحال ہوئے۔ دس سال تک ڈاکخانے کی ملازمت کے بعد وہ مستعفی ہو گئے اور دہلی میں مرکزی حکومت کے پبلسٹی ڈیپارٹمنٹ سے وابستہ ہو گئے، لیکن یہ سلسلہ چھ ماہ سے زیادہ نہ چل سکا اس کے بعد وہ لاہور پہنچے اور آل انڈیا ریڈیو لاہور سے بحیثیت آرٹسٹ وابستہ ہوئے۔ تقسیم ہند کے سانحہ کے بعد ان کی منتقلی دہلی میں ہو گئی۔

۱۹۴۸ء میں وہ ادیبوں کے ایک وفد کے ساتھ کشمیر گئے۔ شیخ عبداللہ نے انہیں جموں کشمیر ریڈیو اسٹیشن کا ڈائریکٹر مقرر کر دیا۔ ان ہی کی کوششوں سے سرنگر ریڈیو اسٹیشن کی بنیاد رکھی گئی۔ کشمیر میں بیدی کا قیام صرف ایک سال تک رہا، بخشی غلام محمد سے اختلاف کے سبب ۱۹۴۹ء میں انہوں نے کشمیر کو خیر باد کہا اور براہِ دہلی بمبئی وارد ہوئے۔ اس کے بعد ان کا مستقل قیام بمبئی میں ہی رہا۔ بمبئی ہی ان کی آخری پناہ گاہ بھی ثابت ہوئی، بیدی کا انتقال ۱۱ نومبر ۱۹۸۴ء ہوا۔

بیدی نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۲ء سے کیا۔ شروع میں وہ محسن لاہوری کے فرضی نام سے لکھتے رہے۔ بعد ازاں اپنے اصل نام سے لکھنے لگے۔ ان کا پہلا رومانی افسانہ ”مہارانی کا تحفہ“، ادبی دنیا، لاہور میں شائع ہوا۔ ۱۹۳۳ء کے بعد ان کی کہانیوں میں ایک نیا رنگ آہنگ

پیدا ہوا۔ وہ رومانیت سے سنجیدہ حقیقت نگاری کی طرف مائل ہوئے۔ بیدی کا پہلا افسانوی مجموعہ ”مازودام“ مکتبہ اردو لاہور سے شائع ہوا۔ اس میں کل ۱۴ افسانے شامل ہیں۔ یعنی ”بھولا بھدش“، ”من کی من“، ”گرم کوٹ“، ”چھو کری کی لوٹ“، ”پان شباب“، ”منگل اشٹکا“، ”کوارنین“، ”تلادان“، ”دس منٹ بارش میں“، ”حیاتین ب“، ”نچمن“، ”رد عمل اور موت کا راز“۔ ان کے دیگر افسانوی مجموعے ”دگرہن“ (۱۹۴۶ء) کوکھڑی (۱۹۴۹ء) اپنے دکھ مجھے دے دو (۱۹۶۵ء) ہاتھ ہمارے قلم ہوئے (۱۹۴۷ء) اور مکتی بودھ (۱۹۸۲ء) ہیں۔ انہوں نے ایک کامیاب ناولٹ بھی لکھا جس کا عنوان ”ایک چادر میلی سی“ ہے، یہ ناولٹ مکتبہ جامعہ دہلی سے ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ اس کے علاوہ انہوں نے کئی ایک بابی ڈرامے بھی لکھے جو ”سات کھیل“ (۱۹۴۶ء) اور ”بے جان چیزیں“ (۱۹۴۳ء) کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ بیدی نے مختلف فلموں کے لئے مکالمے اور منظر نامے بھی لکھے، خود فلمیں بنائیں، ”دستک“، ”اور پھاگن“، ان کی دو مشہور فلمیں ہیں۔

۱۹۷۷ء میں ان کی اہلیہ ستونت کو رکا انتقال ہو گیا۔ شگفتہ مزاج بیدی اس حادثہ بھانکاکہ کے بعد بھڑکے گئے۔ ۱۹۷۹ء میں ان پر فالج کا حملہ ہوا، ایک عرصے تک چلنا پھرنا موقوف رہا۔ بالآخر ۱۱ اکتوبر ۱۹۸۴ء کو وہ ہمیشہ کے لئے خاموش ہو گئے۔ ان حیات میں ہی حکومت ہند نے انھیں پدم شری کے خطاب سے نوازا تھا۔ دوسرے چھوٹے بڑے ادبی انعامات و اعزازات کے علاوہ انہیں ساہتیہ اکاڈمی کا ایوارڈ اور مودی غالب ایوارڈ بھی ملے۔

یہ تو تھا راجندر سنگھ بیدی کی زندگی کا ایک خاکہ، لیکن اس سے ان کی زندگی کے نشیب و فراز مزاج و میلان کا اندازہ نہیں ہوتا، ابھی، ابھی میری نگاہ سے ظہر انصاری کا ایک مضمون ”بیدی — ایک بے درد کردار نگار“، گزرا، موصوف نے اپنی ملاقاتوں کے حوالے سے بیدی کے کردار کے بعض پہلوؤں کو اس طرح ابھارا ہے کہ سچ ہے کہ یہ وہی کر سکتے تھے، کوئی دوسرا نہیں، ان کے مضمون کو جوں کا توں قارئین کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔

”میں برس پہلے کی بات ہے: صبح سویرے میں ان کے پرانے گھر پر بیٹھا چلے پی رہا تھا کھڑکی پر کسی نے دستک دی، بیدی دروازہ کھولنے گئے، ایک سن رسیدہ شخص اندر آیا، بدحواس تھا، ہاتھ میں دواؤں اور انجکشنوں کا بل، امداد کا خواستگار۔

”سردار جی روپیہ نہ دیجئے، دوائیں دلواد دیجئے، — میرے لڑکے کی حالت“

کافی رقم بنتی تھی، بیدی نے سر جھکا کر مجھے دیکھا۔ چہ کنم؟“

کار نکالی ہم تینوں چلے، دوا کی ایک دوکان، پھر دوسری، پھر تیسری۔ دوائیں خرید کر اس کے حوالے کیں اور گاڑی کنارے کر کے رونے لگی۔ بچی بندھ گئی، کچھ دن کے بعد میں نے اوپنڈ ناتھ اشک سے ایک اتفاقی ملاقات میں یہ واقعہ بیان کیا، وہ بولے ”جس مرض کی وہ دوائیں بتا رہے ہیں آپ اس میں بیدی کے باپ کی موت ہوئی تھی۔“

عجب نہیں کہ اس دن آنسوؤں کی یورش میں باپ کی مفلسی یا موت کا غم بھی شامل ہو لیکن بیدی تو یوں بھی ہنستے ہنساتے رو پڑتے ہیں۔ اتنے رقیق القلب ہیں کہ لطیفے اور چٹکے سنایا گویا ان کے وجود پر کچھوے کی پیٹھ کی ایک ڈھال بنی رہتی ہے جس پر واقعات ٹکرا کر اچھٹے اور ”پارابولائی کل“ (Paraboli) انداز میں اچھلتے ہیں۔ ”گرم کوٹ“ سے لے کر دہاتھ ہمارے قلم ہوئے، ”تک مسلسل یہ منظر کھلے گا کہ مصنف آنسو پونچھتا اور مسکراتا جاتا ہے۔

خوشی میں تو بے ہی غم میں بھی ایک طاقت ہوتی ہے۔ غم انسانی خصلتوں، صلاحیتوں اور نیم خواب جوہروں کو بعض اوقات ٹھوکر لگا کر جگا دیتا ہے۔ جس نے بھی راجندر سنگھ بیدی کو توجہ سے پڑھا ہو گا۔ وہ جانتا ہے کہ اس ترستی ہوئی دائرہ موچھ کے پردے میں تبسم محض ایک خوش گوار زرتار نقاب کی طرح جھلملاتا رہتا ہے۔ ورنہ پس پردہ غموں کی تہیں رگ و پے تک اترتی چلی گئی ہیں۔ ہم انہیں چھیڑنے اور ستانے کو ”پلک سوتنا“ کہہ لیتے ہیں کیونکہ بات بات پر ان کی آنکھیں نم ہو جاتی ہیں۔ وہ کسی واقعہ کو مسکرا، مسکرا کر بیان کرنے لگیں گے تو واقعہ کے کسی پہلو کسی موڑ پر آواز بھرا جائے گی۔ آنکھیں بھرا آئیں گی، وہ افسانہ سناتے ہونگے اور اچانک کاغذ پر ٹپ سے ایک آنسو آرہے گا۔ وہ اپنے ہر ایک اہم اور مرکزی کردار کے ساتھ ہنسے یا نہیں، روئے ضرور ہیں۔ میر نے ایسی ہی طبیعت پر کہا ہو گا۔

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی

ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

جب سے انہوں نے کام پایا، سماجی وجاہت پائی اور لوگوں نے ان کی صحبت کی قدر جانی، یہ ایک چلن ہو گیا کہ بیدی ہوں تو لطیفے سنائیں (سر دارجی کے لطیفے وہ مکمرجی لگا کر گڑھتے اور سناتے رہتے ہیں) وہ اپنی شکل و صورت سے بالکل بے نیاز ہو جاتے ہیں، لطیفے گڑھنے اور سنانے میں وہ اپنے مقام و مرتبے تک کا لحاظ نہیں کرتے۔ آس پاس کے لوگ قہقہے لگائیں، دیر تک پڑے لوٹتے رہیں اس کی مسترت ان کی آنکھوں میں چمکتی رہتی

ہے اور پھر اچانک وہ اداس ہو جاتے ہیں۔ کہیں کسی کردار کا، کسی لمحے کا غم اپنی نوک ان کی پسلیوں میں چھو دے گا۔ وہ کچھ سے کچھ ہو جائیں گے۔

ایک عام سی غلط فہمی ہے کہ حسن بے درد ہوتا ہے ورنہ سچ پوچھو تو عشق ہے بے درد جو اپنے پرانے کے فرق کار و ادارہ نہیں۔ عاشق خود اپنے ساتھ رعایت نہیں کرتا۔ اور جب اسے مشاہدے اور اظہار کی فن کارانہ صلاحیت بھی میسر ہو تو پھر درد ہے زبان اس کی جو ہر وار، اس ضمن میں بیدی کے تعلق سے صرف دو منظر دکھاتا ہوں۔

کشمیر میں آل انڈیا ریڈیو کی ملازمت ترک کر کے جب وہ بمبئی کی فلم نگری میں آن بے، لوگوں سے میل جول بڑھا دیا (۱۹۴۸-۴۹) تو ہر شخص ان کی نیکی، شرافت، بھلمنسیت کا قصیدہ خواں بن گیا۔ ادیب بیدی شریف بیدی شمار ہونے لگے، بس کمیونسٹ خیالات کے جلسوں، مباحثوں اور اسٹیجوں پر بھی خواہی نخواہی شریف بیدی کی بے عیب مورتی دکھائی دینے لگی۔ کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی کی معاصرانہ چشمک کا ذکر سرگوشیوں میں چلتا۔ لیکن کبھی کسی نے کرشن چندر کی زبان سے بیدی کے بارے میں صرف کدورت یا کاٹ کا کوئی لفظ نہ سنا۔ بیدی امن کونسل کے جلسوں کی صدارت کرنے لگے۔ گھر پر کسمپاسی باہر فرض نبھا جاتے پوچھے ایسا کیوں؟ تو وجہ یہ کہ وہ آئے تو ملک راج آئند کے یہاں ٹھہرے، اٹھتے بیٹھتے تو ان ہی لوگوں میں جو کمیونسٹ تحریک کے اندر یا اس پاس تھے۔ جب گھر جمایا تو وہاں روپوش یا پناہ گزیں کمیونسٹوں کو پناہ ملنے لگی، کیفی اور مجروح ان کے یہاں ہفتوں اور مہینوں رہے۔ اپنی کمائی کا کچھ نہ کچھ ضرورت مندوں پر لٹانے میں بھی پیش پیش تھے۔ سخت لفظ اونچے نعرے، گھونسنہ چھاپ تقریر یا تحریر سے ان کے مزاج کا نباہ تھا ہی نہیں، تو یوں جتنی نیک نامی ملی وہ ان کا ایک خاص (غیر ادبی غیر نژادی) امیج یا پیکر تراشی چلی گئی۔ اس قماش کا آدمی کرسی صدارت پر تو بیٹھ سکتا ہے (کیوں کہ بٹھا دیا جاتا ہے) مگر لیڈری کی باگ ڈور مضبوطی سے نہیں تھامتا۔ اس میں اپنا دل ڈالتا ہے (بعد کے انٹرنیشنل اجلاس ۱۹۵۷ء) میں تو سوویت والوں کی ایک فوری بوڑھو توڑ سے ملک راج آئند کو صدارت سے قلم زد کر کے ہاتھوں ہاتھ بیدی کو نامزد کر دیا گیا اور وہ راضی بھی ہو گئے لیکن کرسی سے اتر کر آئند کے لئے ہاتھ دھو لئے۔

اچانک شہر میں غلغلہ اٹھا بیدی کی بد چلنی کا، اپنے پیٹے کے سلسلے میں ہی انہیں کسی سے دہ ہو گیا، وہ اپنی قربان گاہ میں سب سے پہلے نیک نامی کا جھٹکا کرتا ہے اب

وہ خود داروں کا ذکر کبھی شکر خند اور کبھی زہر خند کے ساتھ کرنے لگے۔

اس فلم انڈسٹری کا باد آدم ہی نہرالا ہے۔ مرزا غالب کے ڈائلاگ لکھیں راجند سنگھ بیدی اور سوہنی مہیوال لکھیں علی سردار جعفری۔ ہر پیشے میں پیشہ ورانہ کش مکش تھوڑی بہت تو ہوتی ہے بیدی اپنی طبیعت سے ایسے کہ جہاں سامنے والی ہرے یقوں کی ٹہنی کی طرف دوسری بکری متوجہ دکھائی دی اسے چھوڑ کر دوسری طرف ہولے۔ تاہم ان کی نیک نامی پر زوال آنا شروع ہو گیا اور تبھی میرا دل ان سے ملا۔ مجھے اس آدمی میں کھوٹ نظر آتا ہے جس کی سب لوگ بیکن بان تعریف کر رہے ہوں، میں نے ان سے یہ بات کہی تو بڑے خوش ہوئے اپنا قصہ — بلکہ قصے (Affair) واردات کے معنی میں پوست کندہ سناتے چلے گئے پتہ چلا کہ واردات میں نشیب و فراز تھے، جتنی بڑی شادمانی، اتنی ہی بڑی محرومی، وصل میں بھی ہجر کا کھٹکا لگا ہوا تھا۔ سودہ مرحلہ آیا — اور ہمیشہ کے لئے آیا اپنے لہو کو بوند دائی جدائی کی بڑی جان لیوا ہوتی۔

غم پانے کا سلیقہ تھا لیکن اندرون خانہ جو فتنہ برپا ہو جائے اس کا توڑ پیغمبر ابراہیم سے نہ ہو سکا تھا۔ بیدی بیچارے کیا۔ بڑے لڑکے تک نے گھر چھوڑ دیا گھر کی دیواریں ان کے لئے اپنی ہوتی چلی گئیں وہ دوستوں کی دعوتیں بھی گھر پر نہیں، گھر سے باہر ہوٹلوں میں کیا کرتے اور اس صورت حال پر حسرت زدہ رہتے، پھر انہیں فلم لکھنے میں جو بے بسی کا عنصر شامل ہے اس سے مقابلے کی سوچھی۔ خود فلم بنائیں۔ جیسی لکھیں ویسی بنا کر دکھائیں۔ ”دستک“ بنائی۔ بناتے، بناتے پھر دل کو ایک آزار لگایا۔ فلم تو اچھی بنی، سماجی کاموں، خدمتوں، آمدنیوں اور آسائشوں کی راہ پٹ گئی۔ پھر ہاتھ خالی۔

تنگ آکر طے کیا کہ بس ایک فلم مارکیٹ کے لئے، روش عام سے ذرا ہٹ کر ایک فلم ایسی کہ دھوم مچ جائے اور تجوری بھر جائے۔ بنائیں اور پوٹلی اٹھا کر پنجاب کی طرف نکل جائیں۔ لکھنے لکھانے میں بسر کریں۔ منشی پریم چند بھی یہی سوچ کر بنارس سے بھئی آئے تھے۔ ڈیڑھ برس بعد بھاگ گئے۔ بعد میں تو کمبل نہیں چھوڑتا۔ بیدی برسوں کی کوشش اور نیت کے باوجود اس کمبل سے اپنی جان نہ چھڑا سکے پھر اس کے ہو رہے۔

مگر اس میں ڈوب نہیں گئے۔ سال میں دو تین افسانہ لکھ لیتے۔ فلم تکیٹک سے انہوں نے افسانوں میں فیض تو اٹھایا اس کی ترغیب پر نیپے نہیں۔ ان کا فن دریا میں غوطہ

لگا کر بھی سلامت رہ گیا۔

ضد، کہتے ہیں کہ بری بلا ہے۔ فن کار میں اگر یہ بری بلا نہیں تو کس کام کا۔ موم کی ناک ہو جائے۔ ضد ان میں بلا کی ہے۔ گھر پر شاید بھول بھی جاتے ہوں۔ محفل میں دکھا دکھا کر سگریٹ دھونکنا نہیں بھولتے۔ یہ بھی ویسی ہی بات ہے جیسی ”سردار جی“ کے نام سے منسوب کر کے لطیفے اور چٹکے سنانا اور خود ہنسی میں شریک ہونا۔

دوپہر کا وقت تھا، ان کی کار خراب تھی۔ میں اور وہ سڑک پر نکلے، میں نے ایک ٹیکسی روکی، چلو گے۔۔۔۔۔ ابھی نہیں جی، بیدی بولے ”یہی جائے گا پانچ منٹ کے بعد۔“ واقعی وہ تو پانچ منٹ گزار کر راضی ہو گیا۔ بیدی بولے، ”گھڑی دیکھو۔ سردار ہے، اب بارہ بج کر پانچ منٹ ہو گئے نا؟“

یہ انہوں نے ایسے کہا جیسے بیان واقعہ ہو۔ یوں تو ان کا تصور اور تاثر کچھ اس طرح کا ہے کہ اگر کہیں کسی محفل میں انہیں کوئی شخص خطاب کرے تو ہم چونک پڑتے ہیں، ارے بیدی کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے؟ ”بھئی یہ تو اپنے بیدی ہیں۔“

ضد اور کر کے چھوڑوں گا، کی ردیف ان کی گھریلو زندگی کے لئے جو ”گرم کوٹ“ والے زمانے میں خوش گوار رہی ہوگی، ایک ناسور بن گئی، جن دنوں ان کا ناول ”ایک چادر میلی سی“ کا بڑا چرچا تھا۔ ”ہاتھ ہمارے قلم ہوئے“، کے افسانے بھی لکھے جا رہے تھے۔ فلم ”آنگن دیکھی“ کی تیاریاں بھی زوروں سے چل رہی تھی۔ ذل و دماغ جذب ہو گئے، کسی تازہ ترین واقعے میں (جسے وہ شاید کبھی ”در حدیث دیگران“ لکھ سکیں) بیدی کی تمام صلاحیتیں سردی کی صبح الاؤ کے شعلے کی طرح یکبارگی بلند ہو گئیں۔

”کیا کہوں۔۔۔۔۔ سات برس وہ وہ پوزر دلوائے ہیں کہ کوئی کیا کھا کے۔۔۔ جس روز وہ اپنی بیوی کی آخری رسوم ادا کر کے راکھ لے کر نکلے ہیں، بار، بار یہی کہے جاتے تھے۔“ میں نے جلایا ہے اُسے، میں نے یہاں تک پہنچایا ہے۔“

مگر کس چارہ گر کے پاس کس مسیحا کی زمبیل میں اس درد کی دوا پائی گئی، آج تک و شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں۔

جوان بیٹا بالآخر ان کے پاس اور فلم انڈسٹری میں لوٹ آیا۔ بیدی اس کے لئے باپ تھا۔ فن کار نہیں۔ بیدی جس نے ”ایک سگریٹ“، افسانے میں بیٹے کی نفی اور اس کی سعادتمندی

کی قدر کی تھی۔ جس نے مشاہدوں اور تجربوں کے تجزیے میں انتہائی بے دردی و فن کارانہ بیدردی، سے کام لیا تھا اب اس بے دردی کا شکار تھا کہ دوسرے پروڈیوسروں اور فلم کاروں کی جن جن مصلحتوں سے پچیس برس بدکتا اور ان پر جھلاتا رہا اب پروڈیوسر بیٹے کی زبان پر انھیں کے تقاضے تھے۔ ایسے نہیں ویسے لکھئے تو کام چلے۔ آپ فلاں کی طرح کیوں نہیں لکھتے فلمی کہانی؟

بیدی — کہ آج تک بظاہر بزم آرائی کا شوقین اور بباطن تنہائی کا ستم زدہ تھا۔ اب دوہری نہیں تہری تنہائی کا مجوس ہوا — ”آنکھیں دیکھی“ فلم تو ایسی بنائی کہ باندو شاید۔ کوئی کیا کھا کے — لیکن ایک، ایک کر کے سارے غم اس پر ٹوٹ پڑے۔ گفٹی اور گفٹی۔ ان آنکھوں نے انسانی مسرت کی جھلکیوں کو اندارج کر کے زیادہ غموں کی تہہ در تہہ گہرائیوں میں اتر کر دیکھا بھی ہے اور قلم کی تہہ داری سے دکھایا بھی ہے۔ وہ آنکھیں یک بیک اداس رہنے لگیں۔ قہیدہ خواں اور قدر داں کترانے لگے۔ اب وہ خود تنگ مزاج ہو چلے تھے۔

اس غم کا سوتا کہاں ہے؟ اپنی زندگی کے دکھوں میں؟ وہ بھی ہو گا ان کے افسانوں اور ناولوں میں ایک نہ ایک مقام پر ہمارا سامنا ہوتا ہے سچویشن (Situation) سے جہاں آدمی کا چہرہ اور چہرے پر لہو ملے پسینے کی دھار صاف دکھائی دیتی ہے۔ بچے، عورتیں، گھریلو عورتیں، فن کار لڑکیاں، دست کار، بچے متوسط طبقے کے سفید کار لوگ، اور بھولے بھالے لوگ، کہیں زمانے کے ہاتھوں، کہیں اپنے بھولپن کے مارے، صورت حال کے ستائے ہوئے کردار، ریت و رسم پر محرومی کی برکھا میں بھیگے ہوئے لوگ بیدی کے افسانوں میں ان کہے غم کہہ جاتے ہیں، یوں مسکرا کر کہتے ہیں کہ انسانی مسکراہٹ کے بارے میں ہمارا پورا نقطہ نظر آزمائش میں پڑ جاتا ہے۔ ہم پہلی نظر میں افسانہ نگار کا وجود بھول جاتے ہیں کچھ دیر بعد افسانہ نگار مسکراتا اور آنکھیں پونچھتا ہوا برآمد ہوتا۔ دیکھا آپ نے زندگی کو برتنے کا ایک زاویہ یوں بھی ہے۔ میں اس آدمی کی تنہائی کی بے زبانی میں شریک رہا ہوں۔

اس غم کا اتھاہ سرچشمہ کہاں ہے؟ ازموں اور فارمولوں سے داہنے بائیں بھٹکتے پھرتے ہیں؟ معمولی سے معمولی آدمی کو معمولی سے معمولی آپ بیتی میں جگ بیتی کے کتنے سارے چتر (گرد و غبار میں) اٹے پڑے ہیں۔ انہیں جھاڑ پونچھ کر دیکھنے کو آنکھیں درکار ہیں برادر ا

نیا زمندانہ تلاش کرو، انسان کے غم اور مسرت کے الجھے ہوئے تاروں کی تو خدا رسی سے آدم رسی کی جانب سفر کرو گے۔ بیدی کا خیال کرو تو میر کا شعر بہت یاد آتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

بندے کے درد کو کوئی نہیں پہونچتا

ہر ایک بے حقیقت یاں ہے خدا رسیدہ

اس غم کو کس آنچ میں پالا گیا ہے۔ گھریلو زندگی کی چھوٹی، چھوٹی مسترتوں اور ناگواریوں کو آنچ میں ”ہولی“، ”اندو“، اور ”لاجونتی“، گیلی لکڑیوں میں پھونکیں مار کر چولہا سلگانے والی گریہ سستی رومانی عورتیں نہیں ہیں، اغوا کے بعد واپس لائی ہوئی، ”لاجونتی“، اپنے دھرماتا شوہر سندر لال کے سینے پر رکھ کر بتاتی ہے۔

”اگرچہ وہ مارتا نہیں تھا پر مجھے اس سے زیادہ ڈر آتا تھا۔ تم بھے مارتے بھی تھے پھر بھی تم سے ڈرتی نہیں تھی۔ اب تو نہیں مارو گے؟“

سندر لال کی آنکھوں سے آنسو امنڈ آئے اور اس نے بڑی تداامت اور بڑے تاسف سے کہا۔

”نہیں دیوی اب نہیں ماروں گا۔ نہیں ماروں گا۔“

”دیوی“، لاجونتی نے سوچا اور وہ بھی آنسو بہانے لگی۔

”بھولا“، شروع کی کہانی سے ”بیل“، ۱۹۶۲ء کی کہانی تک ”گرہن“، ”اغوا“،

”چھو کری کی لوٹ“، ”کو کھجلی“، ”گرم کوٹ“، ”دس منٹ بارش میں“، ”گھریں“، ”بیل“،

”لمبی لڑکی“، اور ”جو گیا“، میں ”رنگولی“، اور ”دستک“، میں اور بالآخر ”ایک چادر میلی سی“،

میں عورت مرکزی کردار ہے۔ گھریلو عورت یا وہ عورت جس میں گھر کی تمنا اور ماں کی مامتا کروٹیں

لیتی ہے یہ ہیروئک (Heroic) یا تاریخی کردار نہیں ہے۔ معمولی سے کردار ہیں جن کی جانبازی

ان کے معمولی پن میں پوشیدہ ہے۔ خود افسانہ نگار کا ظاہر معمولی پن ان ہی کرداروں کیساتھ

ابھرتا ہے اور غیر معمولی ہو جاتا ہے۔ بیدی اپنے ان کھردرے سچے اور بھٹوس پیکروں کے اسٹوڈیو

میں پریم چند اور فراق کی حقیقت پسندی اور یلدرم و نیاز فچتوری کی رومانی تصویر کشی کو بہت پیچھے

پھوڑا آتے ہیں۔

کیا یہ میں کہنا چاہتا ہوں کہ راجندر سنگھ بیدی پچھلے تیس سال میں اردو کا سب سے

گہرا، تیکھا انسانی تجربات سے مالا مال، سوچنے اور سوچا جانے والا افسانہ نگار ہے؟

ماں کہنا ہی ہے بشرطیکہ منٹو، قرۃ العین حیدر اور کرشن چندر کی جداگانہ اہمیت کم نہ ہونے پائے۔
 دسمبر ۱۹۷۸ء کے شروع میں شہر آیا تو اخباروں اور دوستوں کی زبانی پتہ چلا کہ راجندر
 سنگھ بیدی پر لقوہ کا حملہ ہوا اور وہ ملنے جلنے تک سے معذور ہو گئے ہیں ان کے بڑے لڑکے زبیر
 بیدی کے گھر پہنچا۔ باہر ہی ایک آرام کر سی پرتکیوں کے سہارے آدھے بیٹھے اور آدھے لیٹے
 تھے۔ کچھ کچھ پہچان کر گردن کے ہلکے سے اشارے سے انہوں نے پاس بیٹھنے کے لئے کہا۔
 ان کے منہ کے قریب میں نے کان لگایا۔ بظاہر وہ بول رہے تھے، ٹوٹے پھوٹے لفظوں میں۔
 خدا جانے کیا کہہ رہے تھے۔ صرف ایک لفظ ”اچھا“ سمجھ میں آیا۔ جو حالت دیکھی نہیں جاتی تھی
 اس پر یقین کرنے کو جی نہ چاہا۔ ڈوبے ہوئے دل سے واپس آیا۔ ہائے یہ وہی راجندر سنگھ
 بیدی ہیں کہ جس محفل میں بیٹھ جاتے وہاں خوش کلامی اور بذلہ سنی کی لہر دوڑ جاتی۔ یہ وہی بیدی
 ہیں کہ روتی صورتوں کو ہنساتے اور ہنستوں کا حوصلہ بڑھاتے اور ”اپنے دکھ مجھے دے دو“
 کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ اب زبان حال سے بے بسی اور بے زبانی کی مورت بنے بیٹھے تھے۔
 بیٹھے بھی کیا بٹھائے گئے تھے بمشکل۔

دو ہفتے گزر گئے۔ میں نے پھر فون کیا کہ بیدی صاحب کا کیا حال ہے؟ معلوم ہوا
 وہ تو کھار سے اٹھ کر قلابہ (یعنی ۲۵ کلو میٹر دور) چلے گئے اب وہیں ٹھہرے ہیں۔ آپ کے گھر
 کے پاس ”اف رہے، ارادے کی قوت۔ یہ آدمی ہے کہ اردو افسانہ کا ہشتم پتہ! کہ بدن
 تیروں سے پھلنی، مگر...“ میں دم بخود رہ گیا۔ قلابہ میں وہ اپنی دوسری بیٹی منی کے گھر ٹھہرے
 ہوئے تھے۔ باقاعدہ روزمرہ کا صاف ستھرا لباس پہنے، پگڑی باندھے سیدھے بیٹھے تھے۔ میں
 خواجہ عبدالغفور کے ساتھ گیا تھا۔ دونوں کا خیر مقدم کیا۔ ہاتھ ملایا، وہی پانچ سات دن پہلے
 کچھی اور ٹیپوں میں بندھا ہوا تھا۔ دیر تک کچھ کہتے رہے۔ مجروح اور اخترا لایمان کو یاد کیا کہ
 ان سے ملاقات نہیں ہوئی کئی روز سے۔ داہنا ہاتھ گھمایا پھرایا۔ انگلیاں سیدھی نہیں ہو رہی
 تھیں۔ بولے

”اور چند روز کی بات ہے یہ ذرا سیدھی ہو جائیں۔ لکھنے لگیں گی۔ میں ٹھیک ہو جاؤں
 تو لکھوں گا ضرور...“

گھی تو ٹیڑھی انگلی سے نکلتا ہے، بیدی صاحب مسکرائے پھر تھمے پھر مسکرائے۔ پھر
 زندگی کے پچھلے باب کو فلم کی ریل کی طرح کہیں چلتے دیکھا۔ غلام غور سے دیکھ کر کہنے لگے۔

..... میں سمجھتا تھا واقعہ ہے، سخت ہے گزر جائے گا۔ مگر واقعہ تو زندگی پر چھا گیا۔
 خیر دیکھتا ہوں لکھوں گا۔ شاید لکھ دوں گا۔۔۔، پھر وہ لوگوں کے بارے میں کہتے سنتے رہے
 اور جب ہم چلے تو اپنی عادت کے مطابق پہونچانے بھی آئے۔ دونوں پاؤں ناپ تول کر
 رکھ رہے تھے۔ ادھر کے ڈیڑھ برس میں انہیں افاقہ ہوا ہے۔ ضد کو ارادے کی قوت ملی ہے۔
 فن کار کو جینے کے حوصلے نے سہارا دیا ہے۔ (کیفی کی حالت تو ان سے بھی خستہ تر تھی۔ ہاتھ
 پاؤں مار کر آخر نکل آئے اور آج کل پہلے سے زیادہ ہی سرگرم ہیں) ذرا انگلی سیدھی ہو جائیں۔
 ذرا ذہن استوار ہو جائے اور ذرا۔۔۔۔۔ ذرا۔۔۔۔۔

راجندر سنگھ بیدی نے زندگی کی بڑی اونچ نیچ دیکھی۔ پنجاب کے خوش حال قبیلوں اور
 بد حال لوگوں کی بیٹا۔ نیم تعلیم یافتہ حلقوں کی رسمیں، رواداریاں، کش مکش اور نباہ کی تدبیریں
 پرانی دنیا نئے خیالات کی آمیزش، نئی نسل اور ارد گرد کے بندھنوں کی آمیزش — ان
 سب میں بیدی نے دہشت کی بجائے نرمیوں کو چن لیا، نرمیاں، اپنے پورے اور پیچیدہ
 مضمون کے ساتھ ان کا مطالعہ کائنات کا اصل اصول اور مرکزی نقطہ ہے۔ بھیانک میں بھلمنا،
 کو اور ناگوار یوں میں سے گوارا کو تلاش کرنا ان کے اندر فن کار کا اصل گہ تو یہ ہے بیدردی سے
 دیکھنا، بے دردی سے کریدنا، برتنا اور درد مندی سے ان کو کاغذ (سلولائیڈ) پر اتار دینا۔
 اس دکھی آتما کا ایک بڑا کارنامہ ہے جو منفرد بھی ہے اور شاداب بھی۔

بیڈی بھوکے افسانوں کا تجرباتی مطالعہ

لاجونتی:

لاجونتی کا پس منظر تقسیم ہند کے بعد کے حالات ہیں۔ ملک کے بٹوارے کے بعد بڑے پیمانے پر ہجرت کا عمل شروع ہوا۔ نتیجے کے طور پر ملک کے سامنے کئی مسائل درپیش ہوئے، سب سے بڑا مسئلہ مہاجرین کو بسانے کا تھا، عوام نے اس کام میں سرکار کی معاونت کی، کئی کمیٹیاں بنیں اور لوگوں کو بسانے کا کام بڑی تندہی کے ساتھ شروع ہو گیا۔ کاروبار میں بساؤ، زمین پر بساؤ پروگرام پر سرگرمی سے عمل کیا جانے لگا۔ لیکن سندرلال نے ایک اور ہی پروگرام شروع کر رکھا تھا، یعنی دل میں بساؤ۔ اس کے لئے دلاشکور، میں ایک کمیٹی تشکیل کی گئی جس کا سربراہ خود سندرلال منتخب کیا گیا۔ ارکان کمیٹی روزانہ پر بھارت پھیری لگاتے اور دل میں بسانے کا نعرہ دیتے، شروع شروع میں لوگوں نے اس کی مخالفت کی، سب سے زیادہ مخالفت مذہبی اداروں کی طرف سے ہوئی، لیکن پروگرام جب شروع ہوا تو لوگ دھیرے، دھیرے ہاتھ بٹانے لگے۔ دل میں بساؤ پروگرام دراصل ان مغویہ عورتوں کے سلسلے میں تھا جو بد قسمتی سے دوسرے لوگوں کے ہتھے چڑھ کر سرحد اس پار چلی گئی تھیں۔ انھیں مغویہ عورتوں میں سندرلال کی بیوی لاجونتی بھی تھی۔ سندرلال کو اپنی بیوی کی بہت یاد ستاتی، اسے اپنے کئے ہوئے ظلم یاد آتے جو اس نے بیوی پر کئے تھے وہ اسے بے طرح پیٹتا تھا، مہولی مہولی بات پر اسے جھڑکتا تھا، لیکن لاجونتی اسے اپنا مقدر سمجھ کر خوش تھی، وہ اپنے شوہر کے ہر ظلم کو خندہ پیشانی کے ساتھ برداشت کرتی تھی۔ سندرلال کو یہ تمام باتیں یاد آتیں اور وہ دل ہی دل میں کڑھنے لگتا۔ بالآخر اسے ایک دن پتہ چلا کہ لاجونتی واگہ کی سرحد پر دیکھی گئی ہے، وہ پریشان ہوا اٹھا، وہ سرحد جانے کی تیاری ہی کر رہا تھا کہ اسے لاجو کے آنے کی خبر ملی، وہ گیا اور اسے اپنے ساتھ گھر لے آیا۔ لیکن اب سندرلال کے رویے میں کافی تبدیلی آچکی تھی، وہ اُسے دیوی کہہ کر پکارتا تھا۔ لاجونتی اپنی ساری روئداد کہہ سنانا چاہتی تھی لیکن وہ یہ کہہ کر ٹال جاتا، چھوڑ دیتی باتوں میں کیا رکھا ہے، وہ اسے اب مارتا بھی نہ تھا۔ لیکن سندرلال کا یہی رویہ لاجونتی کے دل

کی پھانس بن گیا، وہ خوش تھی لیکن مشکوک، وہ سندرلال کی وہی پُرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولیٰ سے مان جاتی تھی، وہ محسوس کرتی کہ وہ کالج کی چیز بن گئی ہے جو چھوٹے ہی ٹوٹ جلے گی، وہ بس گئی تھی پر اجڑ گئی تھی، پر بھات پھیریاں اسی طرح نکلتی ہیں۔

انسانی الجے کی یہ کہانی ذہن و دماغ پر عجیب اثر چھوڑتی ہے۔ لاجونتی ذہن کے گوشے گوشے میں بس جاتی ہے اور اس کے کردار کی ہر ادا بھولے نہیں بھلائی جاتی۔ سوال یہ ہے کہ عورت کیا چیز ہے کہ بس کسی کے ہاتھ لگتے ہی وہ باقی نہیں رہتی جو پہلے رہتی ہے۔ راجندر سنگھ بیدی نے شرم و حیا کے مسائل کو عفت و ناموس کے نظریے کو یا عورت کے تقدس کے معاملے کو سیاق و سباق دیکر برتنے کی کوشش نہیں کی بلکہ سنیاں مادے سے بعض مثبت عناصر کو ایک جادواں پیکر بخشنے کی سعی کی ہے۔ بیدی پھرتے نہیں ہیں، نہ تو انہیں تقریر کرنے کی عادت ہے۔ ہاں ان کے یہاں اشارے اور کنائے بڑے، بڑے ہفت خواں طے کر دیتے ہیں ملہب اور حساس دل ایک عرصے تک ایسے اشارے اور کنائے کی معنویت میں کھویا رہتا ہے۔

سندرلال کے رویے کی تبدیلی میں جو نفسیاتی عوامل کام کر رہے ہیں ان کی تفصیل لکھنے بیٹھے تو ایک داستاں مرتب ہو جائے۔ آخر لاجونتی کے ساتھ اس کا جارحانہ رویہ باقی کیوں نہیں رہا؟ کسی کو کچھ بتانے کی ضرورت نہیں لیکن آدرش زندگی کی بہت سی امنگوں پر پردہ ڈال دیتا ہے یا انہیں سرے سے معدوم ہی کر ڈالتا ہے۔ سندرلال کے قلب ماہیت کی وجہ بھی وہی ہے جو آج بھی ویسا ہی منہ زور شوہر ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ زندگی کی تلخوں نے اس کے اندر کے تمام شعلے بجھا ڈالے ہیں اور اس کے اندر کی پاکیزگی غیر معمولی معصومیت کا اظہار اسے ایک آدرش وادی تو بنا دیتا ہے لیکن اس کی زندگی کی بو قلمونی سرے سے چھین لیتا ہے گویا دونوں میاں بیوی اب نفسیاتی مریض ہیں اور ان کا کوئی علاج نہیں۔ افسانے سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

”اور لاجونتی کے من کی من ہی میں رہی۔ وہ کہہ نہ سکی ساری بات اور چپکی دبکی پڑی روتی رہی اور اپنے بدن کی طرف دیکھتی رہی جو کہ بٹوارے کے بعد اب دیوی کا بدن ہو چکا تھا لاجونتی کا نہ تھا۔ وہ خوش تھی بہت خوش، لیکن ایک ایسی خوشی میں سرشار جس میں ایک شک تھا اور وسوسے۔ وہ لیٹی لیٹی اچانک بیٹھ جاتی۔ جیسے انتہائی خوشی کے لمحوں میں کوئی آہٹ پا کر ایک ایسی اس کی طرف متوجہ ہو جائے۔۔۔۔۔“

جب بہت سے دن بیت گئے تو خوشی کی جگہ پورے شک نے لے لیا، اسلئے نہیں کہ سُندر لال بابو نے پھر وہی پرانی بدسلوکی شروع کر دی تھی بلکہ اس لئے کہ وہ لاجو سے بہت ہی اچھا سلوک کرنے لگا تھا۔ ایسا سلوک جس کی لاجو متوقع نہیں تھی۔۔۔۔۔ وہ سُندر لال کی وہی پرانی لاجو ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑ پڑتی اور مولیٰ سے مان جاتی لیکن اب لڑائی کا سوال ہی نہ تھا۔ سُندر لال نے اسے محسوس کرا دیا جیسے وہ — لاجو نہتی کوئی کانچ کی چیز ہے جو چھوتے ہی ٹوٹ جائے گی۔۔۔۔۔ اور لاجو آئینے میں اپنے سر اپا کی طرف دیکھتی اور آخر اس نتیجے پر پہنچتی کہ وہ اور تو سب کچھ ہو سکتی ہے پر لاجو نہیں ہو سکتی۔ وہ بس گئی پر اُجڑ گئی۔۔۔۔۔ سُندر لال کے پاس اس کے آنسو دیکھنے کے لئے آنکھیں تھیں اور نہ آہیں سننے کے لئے کان! پر بھات پھیریاں نکلتی رہیں اور ملاشکور کا سدھارک رسالو اور نیکی رام کے ساتھ مل کر اسی آواز میں گاتا رہا۔

”ہتھ لائیاں کمالا نی، لاجو نہتی دے بوٹے۔۔۔۔۔“

ڈاکٹر ظفر اوگٹانوی نے افسانہ لاجو نہتی کے تجزیے میں اس کا اظہار کیا ہے کہ چھوٹی ہوئی عورت ایک ایسا مسئلہ بن جاتی ہے کہ وہ بسنے کے بعد بھی اجڑی ہوئی رہتی ہے اور اس کی بشری عظمت بحال نہیں ہو پاتی۔ ان کا خیال ہے کہ افسانہ نگار نے بین السطور میں گرچہ اثباتی انداز فکر اختیار کرنے کی کوشش کی ہے تاہم ہندوستانی معاشرے کی تہذیبی روایات کے پس منظر سے ابھرنے والے ایسے پروہ (بیدی) پردہ ڈالنے سے قاصر رہا ہے۔ یہ نکتہ بھی کسی حد تک درست ہے لیکن یہاں مسئلہ محض کسی مغویہ عورت کے سماجی مرتبے کی تجدید کا نہیں ہے بلکہ نفسیات کا ہے۔ معاشرے میں ایسی مثالیں موجود ہیں کہ نہایت ہی آوارہ عورتوں کیلئے بھی یہاں گنجائش نکالی گئی ہے اور نہ صرف سماج نے بلکہ ان کے شوہروں نے بھی انہیں پوری طرح قبول کر لیا ہے۔ لیکن یہاں سوال یہ ہے کہ لاجو نہتی کا شوہر سُندر لال بظاہر اسے قبول کرنے اور پہلے سے زیادہ عزت دینے کے باوجود وہ مقام نہیں دے پاتا جس کی صرف لاجو نہتی نہیں بلکہ ہر عورت، تمنا کرتی ہے۔ اب لاجو نہتی شوہر کے گھر میں رہنے کے باوجود اس کی بیوی سے زیادہ ایک دیوی کا روپ اختیار کر چکی ہے جو اسے پسند نہیں۔ یہ عورت کا نفسیاتی مسئلہ ہے جسے بیدی نے بڑی چابکدستی سے اس افسانے میں پیش کیا ہے۔ یہاں ایک سوال یہ ابھرتا ہے کہ آخر لاجو نہتی اپنے شوہر سے برے سلوک کی کیوں متمنی ہے اور پہلے سے زیادہ

عزت و احترام پانے کے باوجود کیوں غیر مطمئن ہے جو اب بہت سیدھا ہے، یعنی خود لاجوتی کا ذہن صاف نہیں ہے۔ اس کے ساتھ جو واقعات گزر چکے ہیں وہ اس کے ذہن سے محو نہیں ہوتے اور شوہر کی بہترین سلوک کے باوجود وہ ان واقعات کو نہیں بھول پاتی جو اس پر گزر چکے ہیں۔ گویا سند رلال سے زیادہ خود لاجوتی نفسیاتی مریض بن چکی ہے جو اسے ہونا بھی چاہئے تھا۔ شاید افسانے کا نام در لاجوتی،، بھی اسی سبب سے تجویز کیا گیا ہے۔ وہ اپنے شوہر سے زیادہ حساس ہے اور ایک ایسی عورت ہے جو عزت اور ناموس کے تمام رموز و نکات سے نہ صرف واقف ہے بلکہ اپنے آپ کو اس کا ایک منبع بھی بنانا چاہتی رہی ہے۔ باقر مہدی نے اس سلسلے میں بالکل درست لکھا ہے کہ یوں تو فسادات پر کہانیوں کا ایک انبار ہے لیکن بیدی کی یہ ایک کہانی ان سب سے الگ ایک گہرا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ جذباتیت سے بچ کر اور نعرہ بازی سے ہٹ کر اس موضوع کو ایک فن کارانہ ذہن میں ڈھالنا بے حد مشکل تھا اس لئے یہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔

جوگیا

افسانہ در جوگیا،، محبت کی ناکامی کی داستان ہے، جوگیا سترواٹھارہ برس کی خوبصورت لڑکی تھی، وہ رنجپور نواس میں رہتی تھی جو جنگل کے گھر کے سامنے واقع تھا۔ جنگل ایک آرٹ اسکول میں تعلیم حاصل کرتا تھا۔ دونوں میں خاموش محبت تھی، جوگیا اپنے گھر کے دروازے پر کھڑی ہوتی، جنگل کھڑکی کے پاس بیٹھا ہوتا۔ دونوں ایک دوسرے کو نہارتے رہتے، اشاروں اور کنایوں میں باتیں کرتے، پھر جب جوگیا کالج جانے کے لئے نکلتی تو وہ بھی اپنے اسکول کے لئے چل پڑتا۔ راستے میں دونوں ساتھ ہوتے، میٹرونیما کے بعد دونوں کی راہیں جدا ہو جاتیں یہی روزانہ کا معمول تھا۔ سلسلہ سالوں چلتا رہا۔ راستے کے علاوہ جنگل اور جوگیا دوسری جگہوں پر بھی ملنے لگے، آرٹ گیلری گئے، کالج گئے اور دوسری جگہوں پر ملے۔ جنگل جو آرٹ کی تعلیم حاصل کر رہا تھا، رنگوں کا شناسا تھا۔ جوگیا کی ساڑیوں کے رنگ میں وہ خاص طور پر دل چسپی لیتا۔ جوگیا جس رنگ کی ساڑی پہنتی، اسے محسوس ہوتا، سارا شہر اسی رنگ کی ساڑیوں میں ملبوس ہے، وہ میہات اپنے دوستوں کو بھی کہہ دیتا جس پر اسے خفت بھی

اٹھانی پڑتی۔ دوست احباب اسے بیوقوف بتاتے اور وہ نادام ہو جاتا۔ جگل اور جگیا کی محبت کا پتہ جو گیا کی ماں کو بھی چل گیا تھا، وہ رشتے کی بات لے کر جگل کے بڑے بھائی سے ملی، لیکن دوسری طرف سے بڑی سرد مہری کے ساتھ انکار کر دیا گیا۔ سوال وہی پیدا ہوا کہ خاندان کیا ہے، آمدنی کتنی ہے، ذات کون سی ہے۔ منسوب کے انکار کی بات ڈھکی چھپی نہیں رہی، لٹلے محلے میں چھ میگوئیاں ہونے لگیں، جو گیا کی ماں بڑی بد دل ہوئی۔ اس نے اس محلے کو چھوڑ دینے میں ہی اپنا بھلا سمجھا۔ اور ایک دن وہ بڑودہ کے لئے روانہ ہو گئی۔ روانہ ہونے سے قبل جو گیا جگل سے اسکول میں ملی، یہ ان کی آخری ملاقات تھی، جگل نے اپنے بھائی کے فیصلے کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ بیکار تھا۔ اور اپنے بھائی کے رحم و کرم پر تھا۔

کہانی کا یہ اختصار، جو گیا، کی پوری اسپرٹ کو نہیں سمجھتا۔ میرے خیال میں اس عمل کی طرف رجوع کرنا ہی ایک فعل عبث ہے اس لئے کہ محبت کی اضطراری کیفیتوں کا احاطہ کرنا اور وہ بھی اکہری معنویت کے ساتھ، ایک لایینی سی بات ہے اوپر جو چند جملے لکھے گئے ان کا مقصود صرف یہ ہے کہ کہانی کے قوام سے واقفیت ہو جائے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ دراصل اس کہانی میں رومانی شیڈس ہیں جو آنکھوں کے سامنے آتے ہیں اور پھیل جاتے ہیں۔ یا بادل کے رومانی ٹکڑے ہیں جو لمحہ، لمحہ ادھر ادھر پھیل جاتے ہیں اور جنہیں سمیٹنا ایک امر محال ہے۔ بیداری نے رومانی کہانیاں کم لکھیں ہیں، اس لئے کہ ایسے موضوعات کو برتنے کے لئے جوانی کی امنگیں چاہئیں۔ لیکن حیرت ہوتی ہے کہ جب انہوں نے بھولے بھٹکے ایسے سبکیٹ کی طرف رجوع کیا تو ایک خاص انداز سے۔ یہ انداز (Lyrical) اور میرے نقطہ نظر سے لیرک کی تشریح و تفسیر اس کے مخصوص مزاج کو برباد محض کر دیتی ہے۔

جو گیا اور جگل کی محبت میں بڑا (Abstraction) ہے تجرید کو کنکریٹ بنا

دینا بہت بڑی فن کاری چاہتا ہے اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ اس پل صراط سے بھی بیداری بہ سلامت گزر گئے ہیں۔ ابتدائی محبت کی لے بیک وقت تیز بھی ہے اور دھیمی بھی تیزیوں کی دونوں کی محبت کچھ اٹوٹ سی معلوم ہوتی ہے اور دھیمی اس لئے کہ انجام کار لغویت پر ختم ہوتی ہے لیکن بیداری نے رنگوں کی بہترین امتزاج سے کہتے ہی اچھے مرقعے نمیر کئے ہیں اور یہ سب کے سب ذہن و دماغ کو متاثر کرتے ہیں۔ جب میں ”جو گیا“ کا مطالعہ

کر رہا تھا تو مٹا میرے ذہن میں ایک براؤننگ کی ایک نظم "The Last Ride - Together" آگئی ویسی ہی رنگوں کو تیز پکڑنے کی خواہش، ویسی ہی محبت کی دھیمی اور تیز آنچ، لیکن مذکورہ نظم میں مجبور نے عاشق کو رد کر دیا تھا۔ یہاں ایسا نہیں ہوا۔ حالات نے ایک دوسرے کو دور کر دیا ہے۔ لیکن بھلا آپ اس کیفیت کو کیا کہیں گے کہ محبوب جس رنگ کا لباس پہن لے فضا بھی اسی رنگ میں ڈوبی نظر آئے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ بیدی نے محبت کو ایک شاطرانہ آہنگ دینے کی کوشش کی ہے۔ شاطرانہ آہنگ گرفت سے باہر ہوتا ہے لیکن اس کی نغمگی کانوں میں گونجتی رہتی ہے۔ جو گیت اور جگل کی محبت میں بھی ایک شاعرانہ آہنگ ہے جو ذہن کے تاروں کو لمحہ، لمحہ چھیڑتا رہتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ بیدی نے انہیں جنس کے احساس سے آزاد رکھا ہے۔ اس کی زیریں لہریں افسانے میں موجود ہیں لیکن بہت محتاط طریقے سے۔ اتنے محتاط انداز میں کہ بعض مخفی عوامل کی واقفیت کے باوجود دونوں ہی معصوم نظر آتے ہیں۔ اپنی محبوبہ کے بارے میں جگل کے یہ الفاظ دیکھئے۔

”ہم گھر سے تھوڑے تھوڑے وقفے اور فاصلے کے ساتھ نکلتے تھے اور پھر پارسیوں کی آگباری کے پاس مل جاتے۔ ہمارے اس راز کو صرف وہ پارسی پجاری ہی جانتا تھا جو فرشتوں کے لباس میں آگباری کے باہر بیٹھا ہوتا اور منہ میں زنداد سنتا پڑھتا رہتا تھا۔ صرف وہ ہمارے سروش کو سمجھتا تھا۔ اس لئے کہ اس کے پاس سے گزرتے ہوئے ہم اسے ضرور د صاحب جی، کہتے اور پھر اس راستے پر چل پڑتے جو دنیا کے ہو دلرب میٹرو سنیا کی طرف جاتا تھا، جہاں پہونچ کر جو گیت اپنے کانچ کی طرف چل دیتی اور میں اپنے اسکول کی طرف۔ راستے بھر ہم غیر منطقی باتیں کرتے اور ان سے پورا حظ اٹھاتے اگر پیار کی باتیں ہوتیں بھی تو کسی دوسرے کے پیار کی جس میں وہ مرد کو ہمیشہ بد معاش کہتی اور پھر اس بات پر کڑھتی بھی کہ اس کے بغیر بھی گزارا نہیں۔ ایک دن جہانگیر آرٹ گیلری میں کسی آرٹسٹ کی منفرد نمائش تھی اور پورے شہر بھئی میں سے کوئی بھی اس بد نصیب کی تصویروں کو دیکھنے اور خریدنے نہ آیا تھا۔ صرف میں اور جو گیت پہونچے تھے اور وہ بھی تصویریں دیکھنے کے بجائے ایک دوسرے کو دیکھنے۔ محسوس کرنے کے لئے پورے ہال میں ہمارے سوا کوئی نہ تھا اور تین طرف سے رنگ ہمیں گھور رہے تھے۔“

محبت کرنے والوں کی ہوں ہاں میں جو کیف ہوتا ہے وہ نوجوان دلوں کی دھڑکنوں

ہی کی سمجھ میں آ سکتا ہے۔ یہاں دو محبت کرنے والے ایک راستے پر چلتے ہوئے جس سرشاری میں مبتلا نظر آتے ہیں اس کی کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آ سکتی۔ اگر اتنا ہی ہوتا تو اس افسانے میں کوئی خاص بات نہ ہوتی، افسانہ تو عموماً میٹ سے وہیں ہٹا ہے جہاں اس کا اختتام ہوا ہے۔ پچھرتے وقت محبوبہ آراستہ و پیراستہ ہے جیسے اس کے دل میں کوئی بوجھ نہ ہو حالانکہ وہ اپنے عاشق سے ہمیشہ کے لئے پچھڑ رہی ہے۔ عاشق کا یہ حال ہے کہ اس کی آنکھوں میں آنسو نہیں بلکہ لبوں پر مسکراہٹ ہے۔ اس عجیب و غریب کیفیت میں گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ وہ لوگ تو ہو رہے ہیں لیکن الگ نہیں ہیں۔ مکانی بُعد ان کی لازوال محبت پر اثر انداز نہیں ہو سکتا۔ اس لئے کہ دونوں ایک دوسرے میں ضم ہو چکے ہیں۔ یہ الضمام اور ادغام ابدی ہے، روحانی ہے جو انہیں ہمیشہ سرشار رکھ سکتا ہے۔

اس کہانی پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ اس میں ایک مثالی جذباتیت جو غیر عمومی ہے پیش کی گئی ہے اور یہ افسانہ نگار کے ذاتی رویے پر مبنی ہے لیکن یہ اعتراض صحیح نہیں ہو گا اس لئے کہ جہاں من و تو کی کش مکش ہو جاتی ہے وہاں زماں و مکان کے فاصلے ختم ہو جاتے ہیں۔

بیل

” ایک چھوٹے بچے کا نام ہے، یہ مصری کا لڑکا ہے، مصری ایک بھکارن ہے، وہ بیل کو ساتھ لئے بھیک مانگتی ہے، اس کہانی میں بیل ایک زبردست رول ادا کرتا ہے اور دو ایسے لوگوں کو ایک مقدس رشتے میں پرو دیتا ہے جو اپنی نادانی کی وجہ کرگناہ میں ملوث ہونے والے تھے۔ درباری لال کو سیتا سے محبت تو نہ تھی البتہ وہ اسے پسند کرتا تھا اور اس سے شہوانی خواہشات پوری کرنا چاہتا تھا۔ دوسری طرف سیتا اس سے محبت کرتی ہے لیکن شادی سے قبل وہ جنسی عمل سے دور رہنا چاہتی ہے، مگر وہ درباری لال کی خفگی سے ڈرتی ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے آپ کو اس کے سپرد کر دیتی ہے، درباری لال اس موقع سے فائدہ اٹھانا چاہتا تھا۔ لیکن اسے موقع ہی نہیں ملتا۔ وہ پارک میں جاتا ہے، لیکن مونگ پھلی نیچنے والے بیج میں آ جاتے ہیں اور اس کا منصوبہ ناکام ہو جاتا ہے، پھر وہ ہوٹل کا رخ کر رہا ہے، لیکن اس کے پاس سامان نہ ہونے کی وجہ کر ہوٹل کا مینیجر اسے کمرہ نہیں دیتا، دوسرے

دن درباری لال ایک عجیب و غریب منصوبہ بناتا ہے، وہ مصری سے ملتا ہے اور دس روپے کے بدلے رہیل، کو لے لیتا ہے، ساتھ میں ایک بکس لے کر سیتا کے گھر پہنچتا ہے، وہاں سے وہ سیتا اور رہیل کے ساتھ ایک ہوٹل پہنچتا ہے، اس بار کمرہ مل جاتا ہے، اب وہ آزاد ہے، اپنی مرضی کا مختار ہے، سیتا خوفرزہ ہے کہ اس کی آبروداؤں پر لگنے والی ہے، لیکن اس موقع پر رہیل اس کی معاونت کرتا ہے، وہ رونے لگتا ہے، اس پر درباری لال پھر جاتا ہے، وہ رہیل کو طمانچے مارتا ہے، سیتا اسے گلے لگاتی ہے، اور چمکارنے لگتی ہے۔ درباری لال کو بھی اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے، وہ سیتا اور رہیل سے شرمندہ ہوتا ہے اس کا سفلہ پن اور کمینگی شکست کھا جاتی ہے، وہ دلدل سے سرائٹھاتے ہوئے کہتا ہے۔

”سیتا“ درباری پھر بولا۔۔۔۔۔ تم کبھی۔۔۔۔۔ کبھی مجھے معاف کر سکو گی؟ اور پھر شک و شبہ کے انداز میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا۔۔۔۔۔ ”ہم پہلے شادی کریں گے“ میں نے اپنے مضمون افسانہ کا منصب، مطبوعہ شب خون اور مضمون ”معنی کی تلاش“ میں اس امر کا اظہار کیا تھا کہ اردو میں اپنی سیٹیشن افسانوں کی بے حد کمی ہے۔ بیدی نے اس کی طرف ایک قدم اٹھایا تھا اور ”بھولا“، اس کی ایک مثال تھی۔ اس قماش کے افسانوں میں بچپن کا کوئی واقعہ اور حادثہ متعلقہ فرد پر اس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ وہ ساری زندگی اس سے نجات نہیں پاسکتا اور اس کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل اور ارتقاء اسی واقعہ کے پس منظر میں ہوتا رہتا ہے۔ ہر چند کہ بیل افسانہ ”رہیل“، میں ایک اہم کردار بن کر ابھرتا ہے لیکن نہ تو وہ مرکزی کردار ہے اور نہ اس کی شخصیت کے باب میں آگے ہونے والے معاملات سے قاری آگاہ ہو سکتا ہے۔ بیدی کو اس سے غرض بھی نہیں ہے انہیں تو سیتا اور درباری لال کے واقعات سے افسانے کے تار و پود بنانے مقصود ہیں لیکن اس کی عقبی زمین میں انگریزی کا قدیم ناول ”در پامیلا“، یا (VIRTUE WARDED) ذہن میں ضرور ابھرتا ہے اس ناول میں ملازمہ ہیروئن سے ہیرو شادی تو نہیں کرنا چاہتا لیکن جنسی تعلق قائم کرنے کے درپے ہے۔ ہیروئن کسی نہ کسی طرح اسے طرح دیکھاتی ہے یہاں تک کہ ہیرو اس کی شخصیت اور عفت بآبی سے اس حد تک متاثر ہوتا ہے کہ اس سے شادی کر لیتا ہے۔ رچرڈسن کا یہ ناول اپنے وقت میں نہ صرف مشہور ہوا بلکہ انگریزی ناول کی ارتقائی سفر کی بنیاد بن گیا۔ کہانی ”رہیل“، کی ہیروئن سیتا رچرڈسن کی ہیروئن سے کم باشعور نہیں ہے۔

عزت و ناموس کی حفاظت چاہتی ہے لیکن بیدی نے بڑی چابکدستی سے اسے بے حد بے بس بنادیا ہے۔ اس حد تک کہ وہ درباری لال سے واقف ہونے کے باوجود اس کے ساتھ ادھر ادھر جانے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ بیل اچانک بیچ میں آجاتا ہے۔ درباری لال یہ سمجھتا ہے کہ اس بچے کی مدد سے وہ اوروں کی آنکھ میں دھول جھونک دے گا اور اس طرح سیتا اس کی ہوس کی شکار ہو جائے گی لیکن موقعہ واردات پر اس کا رونا سارا مزا کر اکر دیتا ہے۔ گویا بیل و ہاں ایک پورا مرد بن کر ابھرتا ہے جو انجانے طور پر سیتا کی حفاظت کا رول سرانجام دیتا ہے۔ بیدی نے کہیں بھی بیل کو تیز طرار نہیں کہا ہے نہ تو اسے شریہ بتاتا ہے نہ تو اس کے کردار پر کچھ لکھنے کی ضرورت محسوس کی ہے لیکن (Art lies in concealing Art) کے مطابق وہ اشارے کنائے میں اس کی شخصیت کی ایک داستان سنا جاتے ہیں۔ اس کی معصومیت حربہ بن کر ابھرتی ہے بلکہ زیادہ بہتر لفظوں میں درباری لال کے خمیر کو جھنجھوٹنے میں ایک موثر آلہ بن جاتی ہے اور وہ غریب سیتا سے شادی کے لئے آمادہ ہو جاتا ہے۔

ضمیر کی اچانک بیداری ایک طرح کی مثالیت پیدا کرتی ہے بلکہ ڈرامائیت بھی۔ اور ایک سوال از خود سر اٹھاتا ہے کہ ہمارے آئے دن کے تجربے میں ایسے اچانک قلبی ہیئت کی حقیقت کیا ہے کیا بربریت کے بڑھتے ہوئے قدم کسی معصوم بچے کے رونے کے عمل کی وجہ سے رک سکتے ہیں؟ کیا کردار میں یکسر تبدیلی آسکتی ہے؟ کیا کوئی شخص درندگی کی فضا سے کسی معمولی واقعے کی وجہ سے اچانک نکل سکتا ہے؟ بیدی کو ان تمام سوالوں کا جواب دینا تھا اور افسانے میں اشارے اور کنائے میں کچھ اور باتیں کہی جاسکتی تھیں۔ لیکن بیدی نے یہ سب نہیں کیا۔ دراصل بیدی کے یہاں ایک قسم کی چیخوفیت ہے جسے انسان کے مثبت اقدار پر بھروسہ ہے، جو ان کے تمام افسانوں میں کسی نہ کسی طرح در آتی ہے اس افسانے کے باب میں اتنا جواز کافی نہیں ہے۔ اس کی آخری سطور میں جو کیفیت ہے وہی اسے فنی عظمت بخش رہی ہے۔

”سیتا کچھ نہ بولی، وہ رو بھی نہ سکتی تھی۔۔۔۔۔ تم کبھی۔۔۔۔۔ کبھی مجھے معاف کر سکو گی؟“ اور پھر شک و شبہ کے انداز میں اس کی طرف دیکھتے ہوئے بولا۔۔۔۔۔ ”ہم پہلے شادی کریں گے۔“

اور پھر اس نے ہمت کر کے اپنا دوسرا بازو سیتا کے گرد ل ڈال دیا سیتا نے درباری

کی آنکھوں میں دیکھا اور پھر ایک جست کے ساتھ درباری سے پٹ گئی اور اس کے کاغذ پر سر رکھ کر پتوں کی طرح رونے لگی۔ اس کے آنسوؤں میں درباری کے آنسو بھی شامل ہو گئے۔ دونوں کے دکھ ایک ہو گئے اور سکھ بھی.....

ان دونوں کو روتے دیکھ کر بتل نے رونا بند کر دیا اور حیرانی سے کبھی سیتا اور کبھی درباری کی طرف دیکھنے لگا..... جی ایکا ایکی وہ ہنس دیا جیسے کچھ ہوا ہی نہیں اور اپنے گڑھے کے لئے درباری کی مٹی کھولنی شروع کر دی.....

یہ وہ جگہ ہیں جس سے بتل کی شخصیت اور ارتقار پاکر (SYMBOLIC) ہو گئی۔ یہ ایک طرح سے علامتی کردار بن جاتا ہے جس میں معصومیت ہے اور جو معصومیت سیتا کے دل میں ہمیشہ سے گھر بنائے ہوئے تھی اور اس کی حفاظت کا سبب تھی، بچے کا ہنسنا دراصل اسی معصومیت کی فتح پر مبنی ہے جس سے ایک ٹریجڈی کا میڈی میں بدل جاتی ہے۔ اور اخلاقیات اپنی بلندیوں پر پہنچ کر آفتاب کی طرح روشنی بکھینے لگتے ہیں۔

لمبی لڑکی

”لمبی لڑکی“، ایک گھریلو کہانی ہے اور شادی بیاہ کے موضوع پر مبنی ہے، منی سوہی لمبے قد کی لڑکی ہے، وہ یتیم ہے، اس کی ماں مری ہو چکی ہے باپ زندہ ہے مگر اس کا زندہ ہونا اور نہ ہونا برابر ہے، اس کا ایک بڑا بھائی اور بھابی شیدا بھی ہے، بھائی کو تو حیدر اس سے کچھ ہمدردی بھی ہے لیکن شیدا کی خواہش ہے کہ منی سوہی جلد از جلد اس گھر کو خیر باد کہے، منی سوہی کی سب سے بڑی ہمدرد اور خیر خواہ اس کی دادی رقمن ہے۔ وہ منی کے سلسلے میں کافی پریشان رہتی ہے، اسے یہ غم کھائے جاتا ہے کہ اتنی لمبی لڑکی کے لئے بر کہاں ملے گا۔ دادی رقمن کا کردار بڑا دلچسپ ہے، وہ کئی بار مرمر کر جی اٹھتی ہے اور سورگ کے قصے سنا کر پڑوسن عورتوں کو محظوظ کرتی ہے، جب بھی وہ مرنے لگتی ہے، شیدا خوش ہوتی ہے، لیکن منی سوہی پریشان ہو جاتی ہے، لیکن دادی جب زندہ ہو جاتی ہے تو شیدا غمزدہ اور منی خوش ہوتی ہے۔ دونوں کرداروں کا یہ تضاد کہانی میں چلتا رہتا ہے۔ بالآخر منی کے لئے ایک لڑکا تلاش کر لیا جاتا ہے، منگنی ہوتی ہے، لوگ دیکھنے آتے ہیں، دادی پریشان

ہے کہ منی کی لمبائی اس موقع پر اڑچن نہ بن جائے اس لیے وہ کوشش کرتی ہے کہ منی بیٹھی رہے، شادی کے موقع پر بھی اس کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ پھیرے لگاتے ہوئے منی ذرا جھک کر چلے تاکہ معاملہ گڑبڑ نہ ہو جائے۔ شادی ہو جاتی ہے منی اپنے سسرال چلی جاتی ہے، اس دوران اس کے باپ کا انتقال ہو جاتا ہے، لیکن دادی اب بھی زندہ ہے اور منی کے لوٹنے کا انتظار کرتی ہے۔ باپ کی موت کی خبر سن کر منی ڈیڑھ ماہ بعد آتی ہے دادی اُسے خوش دیکھ کر سکون کا سانس لیتی ہے، اب مرنا اس کے لئے آسان ہو جاتا ہے۔

افسانہ ”لمبی لڑکی“، کا یہ ساچہ بادی النظر میں کوئی گہری معنویت نہیں رکھتا اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مختصر سی بات کو بیداری خواہ مخواہ طول دینے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن حق تو یہ ہے کہ اس مختصر ساچہ میں بیداری کو شادی بیاہ کے مسائل اور ان سے پیدا ہونے والی پیچیدگیوں کے سلسلے میں کئی منی خیر اشارے کرنے تھے۔ کوئی دوسرا افسانہ نگار ہوتا تو اسے ایک ناول میں مبدل کر دیتا۔ شاید جتنی باتیں بیداری نے اس افسانے میں کہی ہیں وہ ایک ناول کا مطالبہ بھی کرتی ہیں۔ لیکن اس کی داد دینی چاہئے کہ بیداری نے ایسے موضوع کو بھی افسانہ بنانے میں کہیں بھٹو کر نہیں کھائی اور فن کا ایک اعلیٰ نمونہ پیش کر دیا۔ کہتے ہیں کہ گھریلو معاملات، شادی بیاہ کے مسائل اور رسم و رواج کو انتہائی د (perfection) میں برتنے میں جین آسٹن کو کمال حاصل ہے۔ شاید ان کی ناول نگاری کا امتیاز ہی یہی ہے کہ چھوٹے، چھوٹے خانگی مسائل بڑے مؤثر انداز میں ان کے ناولوں میں پیش ہوئے ہیں بیداری نے یہی صورت کہیں، کہیں بڑی کامیابی سے افسانے میں اپنائی ہے۔

سارا مسئلہ ایک کنواری لمبی لڑکی کے تعلق سے اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں لڑکیوں کی شادی کے سلسلے میں کتنی ہی الجھنیں کھڑی ہوتی ہیں، ان کا پڑھا لکھا ہونا اتنی اہمیت نہیں رکھتا جتنی اہمیت ان باتوں کی ہوتی ہے کہ اس کا رنگ کیسا ہے؟ چال ڈھال کی کیا کیفیت ہے، ذات پات کی کیا نوعیت ہے، وغیرہ وغیرہ، لمبا قد عمومی طور پر پسند کیا جاتا ہے لیکن اس کو کیا جائے کہ لمبائی کی بھی ایک حد ہوتی ہے۔ اگر اس میں بھی کوئی غیر معمولی پہلو پیدا ہو جائے تو پھر سارے رخنے ابھر ہی جائیں گے۔ منی کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ وہ غیر معمولی طریقے پر واقعی لمبی ہے اور اب اس کی شادی کا مسئلہ سنگین ہو چکا ہے اس سنگینی کو دوسرے لوگ تو محسوس کرتے ہی ہیں، اس کی دادی

رقم کچھ زیادہ ہی ملول ہے۔ اُسے یہ غم کھائے جا رہا ہے کہ آخر اس کے ہاتھ کیسے پیلے ہونگے اور وہ بر کہاں سے آئے گا جو اس کے بد مقابل ٹھہرے۔ دادی کی فکر کی نوعیت حد سے تجاوز کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور یہ سوچ اس کے جینے مرنے کا سوال بن گئی ہے۔ لیکن یہ کہا جاتا ہے کہ قدرت نے ہر مرد عورت کے لئے جوڑے کا انتظام کر رکھا ہے۔ منی کو بھی شوہر ملنا تھا سو ملا اور اس کی شادی نہ صرف بہ طریق احسن انجام پائی ہے بلکہ وہ اپنی سسرال سے خوش و خرم واپس بھی آئی ہے۔ بستر مرگ پہ پڑی ہوئی دادی اب بھی شکوک میں مبتلا ہے اور زبان سے معلوم کر لیتی ہے۔ اگر اس افسانے میں صرف اتنی ہی بات ہوتی تو یہ کوئی قابل مطالعہ تصنیف نہیں ہوتی، لیکن بیدی نے لمبی لڑکی کے حوالے سے ہماری تہذیب کے کتنے ہی شاخسانوں پر نگاہ ڈالی ہے اور بین السطور میں ان کے نقائص کی طرف اشارے کئے ہیں۔ افسانہ نگار کوئی نا صح مشفق نہیں کہ وہ ایسے امور پر تقریریں کرے یا لمبے چوڑے بیانات دے۔ واقعات و سانحات کے ڈھانچے میں ناصحانہ کیف بھی پیدا کیا جاتا ہے لیکن اس طرح کہ قاری بوجھ محسوس نہ کرے یہی صورت اس کہانی میں بھی پیدا ہوتی ہے بیدی کا فن ایک بت طنز کا فن ہے جو طنز بھی کرنا چاہتا ہے یا کرتا ہے تو اس طرح کہ پکڑا نہ جائے اور تیرنشانے پر لگے۔ گو یا بیدی کے یہاں واقعات تجربے میں ڈھل گئے ہیں۔ اور یہی ان کی عظمت ہے۔

میں نے شدت سے محسوس کیا ہے کہ بیدی جنسی معاملات کو تقدس کے مرحلوں تک لے جانا چاہتے ہیں۔ ہندو صنمیات میں جوڑے ابدی طور پر بنتے ہیں جن کا رشتہ نہ زندگی میں ٹوٹتا ہے نہ مرنے کے بعد۔ بوڑھی دادی اپنی عارضی موت کے (Delirium) میں جسے دیکھتی ہے وہ اس کا شوہر ہے جو کب سے اس کے انتظار میں بیٹھا ہے اور اپنی بیوی کو دیکھ کر ترنگ میں آجاتا ہے۔ اس خواب آگین تصور سے دادی بھی کچھ کم خوش نہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جنس کی طلب کسی عمر میں کم نہیں ہوتی۔ بھلا بوڑھی دادی کو بستر مرگ پر اپنی پوتی سے یہ پوچھنے کی کیا ضرورت تھی کہ آخر اس کا شوہر اس سے کیسے پیار کرتا ہوگا۔ بعض قارئین اسے فحش نگاری سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں لیکن جن لوگوں کی ہندو صنمیات سے واقفیت ہے وہ جانتے ہیں کہ جنس فعل تو دیوتاؤں اور دیویوں کا مرکزی اور محبوب مشغلہ رہا ہے۔ ایسی صورت میں بوڑھی دادی اگر اپنی لمبی پوتی کی تنہائیوں میں جھانکنا چاہتی ہے۔

تو یہ کوئی حیرت ناک بات نہیں۔ بیدی کے افسانوں میں استعاراتی اور اساطیری پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے گوپی چند نارگ نے، ”لمبی لڑکی“ کا یہ اقتباس درج کیا ہے۔

”یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم“ وہ، ”سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں۔۔۔۔۔ بیاہ شادی کے گیت جس کے لئے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لئے اینٹیں پکتی ہیں۔۔۔۔۔ اور سبھاؤں میں شور جس کے لئے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لئے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے، ہل کا ندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آئج والی بھٹی میں ڈھالا ہے۔۔۔۔۔ سر پر پگڑی باندھے، کلنی سجائے وہ راجہ جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی مٹکی پھوٹ جائے گی اور اس میں بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی جس کے لئے اس کا عظیم“ وہ، ”آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے میں شراب لئے۔۔۔۔۔ تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے اور محبت اور بھیمیت — وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تروتازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا۔ بے ہوش ہو جائے گا۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے، زندگی کے بحر ذخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار صرف چھیڑ دینے کا، ایک بار حرکت میں آنے کا اور پھر بھول جانے کا۔۔۔۔۔“

اس اقتباس کو نقل کرنے سے پہلے موصوف اس کی توضیح کرتے ہیں کہ حقیقتاً معاملہ تخلیق کے لامتناہی عمل کا ہے۔ ہندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ گویا اس کی تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت بھی عریانیت نہیں رہی۔ پھر وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بیدی کے یہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی بدل جاتی ہے۔

میرے خیال میں ”لمبی لڑکی“ میں یہ موضوع بھی بیدی کے پیش نظر رہا ہے میں نے پہلے ہی لکھا ہے کہ بیدی کسی واقعہ کو معلق طریقے پر بیان نہیں کرتے بلکہ اس کے لئے

سیاق و سباق مرتب کرتے ہیں اس پس منظر میں وہ جزئی چیزیں بھی سامنے آتی ہیں جو عام نگاہوں سے اوجھل رہ سکتی ہیں۔ میں یہاں تک کہو گا کہ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے دھنی رام کے کردار سے ”لمبی لڑکی“ کی بوڑھی دادی کا موازنہ اسی نقطہ نظر سے کیا جاسکتا ہے۔

اپنے دکھ مجھے دیدو

”اپنے دکھ مجھے دیدو“ کے مرکزی کردار مدن اور اندو ہیں، مدن کی ماں مرچلی ہے، اس کا باپ دھنی رام پوسٹل ڈیپارٹمنٹ میں ایک کلرک ہے، اس کے دو بھائی بھی ہیں۔ ایک بہن جس کا نام منی ہے۔ اس چھوٹے سے خاندان میں اندو بیاہ کر لائی جاتی ہے۔ اور اپنے بہتر سلوک سے گھر بھر کی پیاری بن جاتی ہے۔ بابو دھنی رام تو بہو کو پا کر نہال ہو جاتے ہیں۔ مدن جو گندے بروزے کا کاروبار کرتا ہے اندو کو پاکر باغ باغ ہو جاتا ہے۔ اس کے رویے میں نمایاں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ اندو پڑھی لکھی تو نہیں، لیکن کافی سمجھدار عورت ہے، شب عروسی میں ہی وہ اپنے شوہر سے کہتی ہے کہ ————— ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ مدن اسے ان پڑھ عورت کے رٹے ہوئے فقرے پر محمول کرتا ہے، لیکن اندو اپنے عمل سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ یہ ان پڑھ عورت کا رٹا ہوا فقرہ نہیں بلکہ زندگی کی بھٹی سے نکلی ہوئی ایک حقیقت ہے۔ اندو مدن کے بھائی اور بہن سے بے پناہ محبت کرتی ہے۔ انہیں ماں کا پیار دیتی ہے، اور ماں کی کمی محسوس نہیں ہونے دیتی۔ بابو دھنی رام کی تبدیلی سہارنپور ہو جاتی ہے۔ انہیں رہنے کو ایک بڑا سا بنگلہ ملتا ہے، اکیلے میں ان کی طبیعت گھبراتی ہے، انہیں دل کا دورہ پڑنے لگتا ہے، وہ بہو کو اپنے پاس بلا لاتے ہیں، اندو جب تک وہاں رہتی ہے وہ خوش رہتے ہیں، ان کی صحت بھی اچھی ہو جاتی ہے لیکن اندو کی عدم موجودگی میں مدن کا بُرا حال ہو جاتا ہے، وہ تار پر تار دیکر اندو کو اپنے پاس بلا لیتا ہے۔ اندو کے واپس جانے کے بعد بابو دھنی رام ایک بار پھر تنہائی کی تاریکیوں میں ڈوب جاتے ہیں، دنیا پھر سونی اور گھر پھر اجاڑ ہو جاتا ہے، دل کے دورے پڑنے لگتے ہیں، جب وہ چھٹی لے کر گھر آتے ہیں تو ان کی صحت جواب دے چکی ہوتی ہے، اور آخر دس بیس روز کے بعد انتقال کر جاتے ہیں۔ مدن اس مصیبت ناگہانی سے گھبرا جاتا ہے، بھائی اور بہنوں کی ذمہ داری اس پر پڑتی

ہے، وہ پریشان ہو جاتا ہے لیکن اندو اس کی ڈھارس بندھاتی ہے، اور اپنی سوجھ بوجھ سے مدن کو سنبھال لیتی ہے، یہی نہیں وہ کندن کو پڑھاتی ہے اور اس کی شادی بھی کر دیتی ہے، ایسے موقع پر مدن کی پریشانی قابل دیدہ ہوتی ہے، وہ فکر مند ہو جاتا ہے کہ روپے کہاں سے آئیں گے، لیکن اندو اس کی پریشانی دور کر دیتی ہے۔ وہ پہلے ہی سے کچھ روپے ایسے موقع کے لئے پس انداز کر رہی ہوتی ہے وہ منی کی شادی کے لئے بھی تیاری کر رہی ہوتی ہے۔ اس دوران اندو کے بچے بھی پیدا ہوتے ہیں، ایک کے بعد ایک، اس کی صحت دن بدن گرتی جاتی ہے، خوب صورتی ماند پڑنے لگتی ہے۔ کندن اپنی شادی کے بعد مدن سے جدا ہو جاتا ہے، کاروبار تقسیم ہو جاتا ہے، آمدنی آدھی رہ جاتی ہے، لیکن ایک بار پھر اندو کی سوجھ بوجھ کام آتی ہے اور کاروبار سنبھل جاتا ہے۔ مدن اندو میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتا۔ وہ دوسری عورتوں میں دل چسپی لینے لگتا ہے، اندو کو جب یہ پتہ چلتا ہے تو اس پر شاق گزرتا ہے۔ وہ یہ کب برداشت کرتی کہ اس کا شوہر بے راہ رو ہو جائے اس نے ہر موقع پر مدن کو سنبھالا دیا تھا، اس بار بھی وہ اپنی کوشش کرتی ہے، خود کو سجاتی اور سنوارتی ہے، اور شوہر کے آنے کا انتظار کرتی ہے، مدن جب اندو کو اس روپ میں دیکھتا ہے تو حیران رہ جاتا ہے، دونوں خوشی سے پٹ جاتے ہیں، لیکن اس لمحے مدن کی نظروں سے اندو کی آنکھوں میں آئے ہوئے آنسو چھپے نہیں رہتے، وہ پوچھتا ہے.... ہاں مگر یہ آنسو؟

”خوشی کے ہیں“ اندو نے جواب دیا۔ ”آج کی رات میری ہے“ اور پھر ایک عجیب سی ہنسی ہنستی ہوئی وہ مدن سے چمٹ گئی۔ ایک تلمذ کے ساتھ مدن نے کہا— آج برسوں کے بعد میرے من کی مراد پوری ہوئی ہے اندو، میں نے ہمیشہ چاہا تھا۔

”لیکن تم نے کہا نہیں“ اندو بولی ————— ”یاد ہے شادی کی رات میں نے تم سے کچھ مانگا تھا؟“

”ہاں“ مدن بولا۔ ”اپنے ڈکھ مجھے دے دو“

”تم نے تو کچھ نہیں مانگا مجھ سے“

”میں نے؟“ مدن نے حیران ہوتے ہوئے کہا۔ ”میں کیا مانگتا، میں تو جو کچھ

مانگ سکتا تھا وہ سب تم نے دے دیا۔

” میں بھی یہی سمجھتی تھی “ اندو بولی ————— لیکن اب جا کر پتہ چلا ایسا نہیں، “
” کیا مطلب ؟ “

” کچھ نہیں “ پھر اندو نے کہا . میں نے بھی ایک چیز رکھ لی .
” کیا چیز رکھ لی “

اندو کچھ دیر چپ رہی اور پھر اپنا منہ پرے کرتے ہوئے بولی — ” اپنی لاج “ — اپنی خوشی — اس وقت تم بھی کہہ دیتے — اپنے سُکھ مجھے دے دو، — تو میں؟
اور اندو کا گلزار بندھ گیا .

اور کچھ دیر بعد بولی، — اب تو میرے پاس کچھ بھی نہیں رہا .
مدن کے ہاتھوں کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی ، وہ زمین پر گر گیا . یہ ان پڑھ عورت ؟ کوئی
رٹا ہوا فقرہ ؟

نہیں تو یہ تو ابھی سامنے ہی زندگی کی بھٹی سے نکلا ہے . ابھی تو اس پر برابر تھوہے
پڑ رہے ہیں اور آتشیں برادہ چاروں طرف اڑ رہا ہے

میرا خیال ہے کہ کسی کہانی کا اختصار پیش کرنا گویا اس کا مزاج بگاڑنا ہے . اس اختصار
میں بھی ایسا ہی محسوس کیا جاسکتا ہے . دراصل اس کہانی میں عمومی زندگی کے نشیب و فراز
کو اس طرح سمیٹ لیا گیا ہے کہ صرف اس کہانی پر پوری ایک کتاب لکھی جاسکتی ہے . بتیدی
کو اوسط یا اوسط سے نیچے گھرانوں میں ہمیشہ دل چسپی رہی اور یہ دل چسپی ان کی زندگی کے کسی
ایک رُخ پر محیط نہیں ہوتی . وہ معاملات کو مجموعی پس منظر میں دیکھنا چاہتے ہیں . اس منظر
میں جزئیات نگاری کی ایسی کیفیت ہوتی ہے کہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں یہ
کیفیت نہیں ملتی . حقیقتاً یہ کہانی تین افراد پر مشتمل ہے . ایک اندو دوسرا مدن اور تیسرا
بابو دھنی رام . یہ کہانی بیک وقت ایک کی بھی ہے اور تینوں کی بھی . بظاہر ایسا محسوس ہوتا
ہے کہ اس میں اندو کو ایک مثالی کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے اور اس مثالی کردار میں ایک
اچھی عورت کے سارے گن بھر دیئے گئے ہیں . حالانکہ یہ افراد کے عیب و ہنر کی کہانی نہیں
ہے بلکہ متوسط اور اس سے کم درجہ لوگوں کا المیہ ہے . ان کی شادی بیاہ کی رسموں سے لیکر
بعد کے نتائج بھی انتہائی روح فرسا ہوتے ہیں . کہانی شادی کی رات سے شروع ہوتی
ہے اور اندو کی جوانی کے زوال پر ختم ہو جاتی ہے اس مدت میں ایک مختصر سے گھرانے میں

بھی جو معاشی بحران کا معاملہ درپیش ہو سکتا ہے، وہ یہاں موجود ہے لیکن بیداری محض معاشی بنیادوں کو چھو کر الگ نہیں ہونا چاہتے۔ زندگی سے ملتی ہوئی بعض نفسیاتی الجھنیں افسانے کے رگ و پے میں دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ انتہائی حقیقی بنیادوں پر بڑی فن کارانہ صورت میں یہ فن کارانہ صورت بابو دھنی رام کے رویے سے مزید جلا پاتی ہے۔ ان کی بیوی کا انتقال ہو چکا ہے لیکن وہ اپنی بہو میں اپنی بیوی کے خصائص پا کر خوش بھی ہوتا ہے اور ملول بھی۔ ہرچند کہ وہ بوڑھا ہو چکا ہے اور ایسا محسوس کیا جاسکتا ہے کہ وہ جنسی مطالبات سے دور ہو چکا ہے لیکن بین السطور میں اندو اور دھنی رام کم از کم جنسی معاملے میں الگ شخصیتیں نہیں۔ بہو کے ساتھ اس کا رویہ کہیں کہیں عمومی کیف و کم سے پرے ہو جاتا ہے حد تو یہ ہے کہ وہ بہو کے ملبوسات کو بھی سمیٹا پھرتا ہے اور اس عمل میں اسے خاصی مسرت ہوتی ہے۔ لیکن اس مسرت کی جڑیں جنس کی گہرائیوں میں پھیلی ہوئی ہیں۔ قاری اس کا احساس اسی وقت کر سکتا ہے جب اُسے جنسی مسائل کی پیچیدگیوں سے قدرے آگاہی ہو۔ اس طرح ”اپنے دکھ مجھے دے دو“، ایک طرف معاشی پسماندگی کی کہانی ہے تو دوسری طرف جنسی پیچیدگیوں کی بھی۔

ہر وہ شخص جس کے چھوٹے بھائی بہن ہوتے ہیں جس کا باپ ریٹائر ہو چکا ہوتا ہے۔ یا بڑھاپے میں معمولی سی ملازمت کرتا ہوتا ہے، اس کے بچوں کی ساری ذمہ داریاں ہمارے معاشرے میں اسی بڑی اولاد کے سر جاتی ہیں جو اپنے گھر سے ایک فطری دل چسپی رکھتا ہے۔ ہاں بیویاں ایسی دل چسپی میں نخل ضرور ہوتی ہیں اور گھروں میں انتشار اور جھگڑے کا عالم برپا ہوتا ہے۔ لیکن ہمارے سماج میں اندو جیسی ہمدرد خواتین کی بھی کمی نہیں جو سسرال میں داخل ہوتے ہی اپنے شوہر کے مسائل کو حل کرنے کے درپے ہو جاتی ہیں۔ اندو اسی قماش کی عورت ہے۔ نتیجے میں اسے وہ قربانی دینی تھی جو اس نے دی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ اندو کی مصروفیت اور اس مصروفیت کی وجہ اپنی جگہ پر لیکن بدن بھی تو جسم کی پکار کے آگے بے بس ہے اس لئے وہ ایک ہیجان میں مبتلا رہتا ہے۔ جس وقت اسے بیوی کی ضرورت ہوتی ہے اس وقت وہ موجود نہیں ہوتی اور موجود بھی ہوتی ہے تو تھکی باری اس کش مکش میں دونوں کی شخصیتیں مسخ ہوتی چلی جاتی ہیں۔ اندو نے سوچ رکھا ہے کہ اسے گھر کی ہر چھوٹی بڑی مصیبت کو تنہا سہہ لینا ہے اور بدن کو یہ فکر کہ اس کی بیوی اسے التفات نہیں کر رہی ہے۔ گویا ایک قسم کی داخلی کشاکش ہے جو دونوں کو گھن لگائے

چلی جاتی ہے اور جب اندو کو یہ احساس ہوتا ہے کہ مدن کو اس کی ضرورت ہے، تب بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مدن کی بے راہ روی کی بھی ایک منطق ہے اور اندو کی روش کی بھی۔ لیکن منطق درد کا مداوا نہیں ہے یہ بے بسی کی کہانی ایک عجیب و غریب المیہ لذت چھوڑتی ہے جو زندگی کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے اور مدن اور اندو ہماری آنکھوں کے سامنے رقص کرتے ہوئے نظر آتے ہیں یا دلوں میں اتر جاتے ہیں۔ میں نے بابو دھنی رام کے جذبے پر بہت کم لکھا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تفصیل سے لکھنے کی ضرورت بھی نہیں۔ بڑھاپا اور جنس ایک الگ موضوع ہے۔ اس پس منظر میں اس کہانی کا مطالعہ بالتفصیل کیا جاسکتا ہے۔ مجھے احساس ہے کہ بیدی نٹو نہیں ہیں، نٹو نے جو کچھ لکھا ہے اس کا انداز لارنسین ہے۔ بیدی لارنس کی راہ پر نہیں چلتے، نہ صرف اس قید میں اپنے آپ کو بند کرتے ہیں بلکہ وہ زندگی کی دوسری شقوں کے ساتھ اسے آگے لے کر بڑھتے ہیں گویا یہ ایک طرح کا امتیاز ہے۔ جو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بیدی کی کہانیوں میں بعض اساطیری صورتیں تلاش کی ہیں یہ ایک خاص قسم کا مطالعہ ہے جس کی جانب ابھی تک بھرپور توجہ نہیں کی گئی۔ اس لحاظ سے پروفیسر نارنگ کا مطالعہ خاصا اہم بن جاتا ہے: ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ کے تجزیے میں انہوں نے بہت سارے اساطیری نکات و اشکاف کئے ہیں۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“ پر اس نقطہ نظر سے تفصیلی روشنی ڈالی ہے یہاں اس کی تکرار ضروری نہیں میں صرف چند سطور نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں۔

”اپنے دکھ مجھے دے دو“ میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آپ حیات کا منظر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے رگ وید (x-129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (Primal Germ of mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی یونانی صنمیات میں (Eros) یا کیوڈ کا تصور بھی اسی

حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرسٹ کے مثبت اور منفی توتوں (Elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کوشش کا یہی پراسرار عمل ہے بیداری کا ذہن چوں کہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کی آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجح ہے۔۔۔۔۔ اس لئے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے۔ مدن محض آلہ کار ہے، تخلیقی عمل کی تکمیل کا، جنسی کشش کی تشخیص کا، یا اندو کو بدرجہ ادھورے سے پورا بنانے کا اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔“

موصوف نے پھر ان امور کی تفصیل پیش کی ہے جس کی طرف توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ لیکن یہ مطالعہ کا ایک رخ ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ بیداری زندگی کی چھوٹی چھوٹی حقیقتوں پر اس طرح نگاہ رکھتے ہیں کہ شاید اس معاملے میں ان کا کوئی حریف نہیں کہانی کی ابتداء ہی ان کے اس وصف کی عکاس ہے۔ یہ ابتدائی سطریں ملاحظہ ہوں۔

”شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا۔“

جب چکی بھا بھی نے پھسلا کر مدن کو بیچ والے کمرے میں دھکیل دیا تو اندو سامنے شالوں میں لپٹی ہوئی اندھیرے کا بھاگ بنی جا رہی تھی۔ باہر چکی بھا بھی، دریا باد دالی پھوپھی اور دوسری عورتوں کی ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے کھل رہی تھی۔ عورتیں سب یہی سمجھتی تھیں، اتنا بڑا ہو جانے پر بھی مدن کچھ نہیں جانتا۔ کیونکہ جب اُسے بیچ رات کے میند سے جگایا گیا تو وہ بڑ بڑا رہا تھا۔ — ”کہاں، کہاں لے جا رہی ہو مجھے؟“ ان عورتوں کے اپنے دن بیت چکے تھے۔ پہلی رات کے بارے میں ان کے شریر شوہروں نے جو کچھ کہا اور مانا تھا اس کی گونج تک ان کے کانوں میں باقی نہ رہی تھی۔ وہ خود رس بس چکی تھیں اور اب اپنی ایک اور بہن کو بسانے پر تلی ہوئی تھیں۔ دھرتی کی یہ بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو، جس کی طرف بارش کے لئے منہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے، آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان چند سطروں میں شادی کی رات کی تمام تر فضا آئینہ ہو گئی ہے۔ وقت اور وقت کے متعلقات، مہمانوں کے رویے خصوصاً

عورتوں کی کیفیت، مدن کی اپنی خارجی صورت وغیرہ سب سمٹ آئی ہے۔ یہ تو محض ایک مثال ہوئی۔ ایسی کتنی ہی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ وہ باتوں کو صرف بیان نہیں کر دیتے بلکہ ان کے لئے ضروری استعارے وضع کرتے ہیں مختصر یہ کہ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“، اپنے آپ میں ایک مکمل افسانہ ہے اور دنیا کی کسی بھی زبان کے کسی عظیم افسانے کے ہم پلہ رکھا جاسکتا ہے۔ باقر مہدی کی سطر میں ہیں۔

”بیدی کے فن کی جلوہ گری اس کہانی میں نمایاں ہے۔ اس کی مانوس گھریلو فضا، اس کے معمولی لوگ، ان کے غم اور خوشی اور ایک ایسا ڈرامائی موڑ جب بیوی اپنے کو طوائف کی طرح سجاتی ہے تاکہ وہ پھر سے اپنے شوہر کو پالے اور اس کہانی کی سچائی افسانوی ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے زیادہ سچی معلوم ہوتی ہے۔ یہی اس کہانی کے شدید تاثر کا راز ہے۔ اس میں بیدی کا فن اپنے عروج پر نظر آتا ہے اس میں ایک عورت کا صرف غم ہی نہیں ہے بلکہ زندگی کی اس ابدی محرومی کا اظہار ہے جو جیتے جی آدمی کا ساتھ نہیں چھوڑتی۔ شاید زندگی اسی کا سہارا لے کر ہمیشہ سنبھالا لیتی ہے۔“

ٹرمینس سے پرے

موہن جام جب اپنی سو مٹر کو چھوڑ کر پلٹ فارم سے باہر نکلتا ہے تو اس کی نگاہ اچلا گد کری پر پڑتی ہے۔ اچلا گد کری بھی اپنے شوہر کو چھوڑنے آئی تھی، وہ اسے اپنی گاڑی میں لفٹ دیتا ہے اور اسے اس کے گھر چھوڑ دیتا ہے۔ پھر تو ملاقاتوں کا ایک سلسلہ چل نکلتا ہے، دونوں تنہا ہوتے ہیں، اس لئے وہ گد کری کے گھر جاتا ہے، اسے گاڑی میں بٹھاتا ہے اور سڑکوں پر گھومتا ہے، اس سے پیار جاتا ہے، اس کی کمر میں ہاتھ ڈالتا ہے، لیکن گد کری ہر بار ٹال جاتی ہے، موہن جام کو اس پر تھنجلا ہٹ طاری ہوتی ہے لیکن وہ برداشت کر لیتا ہے، گد کری کا شوہر جب واپس لوٹتا ہے تو اچلا موہن جام کا تعارف ایک بھائی کی حیثیت سے کرواتی ہے۔ رام گد کری مشکوک نگاہوں سے اپنی بیوی اور موہن جام کو دیکھتا ہے۔ پھر اچلا کا رویہ بھی ایسا ہوتا ہے کہ اس کا شک بڑھ جاتا ہے۔ سو مٹر ابھی کچھ دنوں کے بعد لوٹ آتی ہے، موہن جام یہ خبر دیتا ہے کہ اس نے ایک

بہن ڈھونڈ نکالی ہے، اس پر وہ کہتی ہے کہ اپنی بہن رادھا کے ہوتے ہوئے اسے بہن بنانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی، گویا سو مترا بھی شک و شبہ میں مبتلا ہو جاتی ہے، اس دوران رکھشا بندھن کا تہوار آتا ہے، موہن جام اپنی بہن کے گھر جاتا ہے، رکھی بندھو اتا ہے، مٹھائی کھاتا ہے اور دس روپے دے کر دعائیں لےتا ہے، پھر وہاں سے بازار جاتا ہے، بنارسی ساڑھی خریدتا ہے، اور اپنی بہن کی باندھی ہوئی رکھی اتار کر پھینک دیتا ہے اور اچلا کے گھر پہنچتا ہے، اچلا سلنے آتی ہے، اسے رکھی باندھتی ہے، وہ اسے بنارسی ساڑھی اور سو روپے بطور تحفہ دیتا ہے۔ موہن جام کے اس عمل سے رام گد کمری کا شک تو دور ہو جاتا ہے، لیکن اچلا اس ہو جاتی ہے اس اُداسی کے پیچھے ایک نو آباد دنیا اجرٹنے کا غم بھی ہے۔

یہ تھا دٹرمنس سے پرے، کا خلاصہ۔ ظاہر ہے اس خلاصے میں وہ تمام باتیں نہیں ہیں جو اس طویل کہانی میں درج ہیں۔ کہانی کے اس خارجی ڈھلچنے سے افسانہ نگار کو پورا نقطہ نظر بھی نہیں ابھر رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دٹرمنس سے پرے، ایک ایسی کہانی ہے جس کی طرف بار بار رجوع کرنا چاہئے اس کی یہ وجہ نہیں کہ اس میں جنس کے سلسلے کی Subdued
Realism ملتی ہے بلکہ اس لئے کہ اس میں انسانی رشتوں کے بعض پہلوؤں پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ ہماری بعض رسمیں صرف آج بے جان نہیں ہیں بلکہ پہلے بھی تھیں ان کی معنویت ہمیشہ مشکوک رہی ہے۔ بہن بھائی کی خارجی نوعیت ایک طرح کا تقدس تو ضرور بخش دیتی ہے لیکن یہ تقدس گہرائی اور گیرائی سے ہمکنار نہیں ہو پاتا بلکہ معلق رہتا ہے اور کسی لمحے بھی اوندھے منہ گر سکتا ہے۔

جنسی مطالبات بڑے ہی طاقت ور ہوتے ہیں ان کی تیزی اور طراری کے آگے بہت کھٹوس حفاظتی قدم بھی لڑکھڑا جاتے ہیں اور جنس اپنا فعل سرانجام دیتی ہے اس پر قدغن لگانے کی صورتیں پیدا کی گئی ہیں اور پیدا کی جا رہی ہیں لیکن تھوڑا سا وقت گزرنے کے بعد ہی یہ مسخ ہو جاتی ہیں اور جنسی عوامل فتحیاب ہو جاتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ موضوع ”دٹرمنس سے پرے“ میں افسانہ بنادیا گیا ہے میری مراد صرف اتنی ہے کہ داخلی طور پر جنس اور اس کے متعلقات اپنی کارکردگی میں مصروف رہتے ہیں چاہے انہیں مخفی رکھنے کے لئے جیسی بھی — Window Dressing — کی جائے یہی صورت واقعہ

دبے دبے انداز میں اس افسانے میں نمایاں ہے۔ موہن جام اور اچلا گدگری دونوں ہی جنسی مطالبات کے مارے ہوئے ہیں۔ موہن کی بیوی اور اچلا کے شوہر کی غیر موجودگی ان دونوں کو قریب تر لے آتی ہے اور وہ شہر کے مختلف علاقوں میں گھومتے پھرتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعض مصلحتوں یا حالات کے دباؤ کے سبب اچلا کا رویہ قدرے مدافعت پر مبنی ہوتا ہے اور وہ موہن جام کے سامنے دھیرے دھیرے ہی کھلتی ہے لیکن جنسی کیفیات کے بہاؤ میں بہر حال دونوں ہی بہتے چلے جاتے ہیں۔

اس کیفیت میں ایک ٹھہراؤ کا لمحہ اس وقت آتا ہے جب اچلا کا شوہر اور پھر موہن کی بیوی سمتر باہر سے واپس آ جاتی ہے۔ اس موقع پر اچلا موہن جام کو اپنا بھائی بنا لیتی ہے۔ لیکن یہ دراصل اس کا خارجی عمل ہے جس کا داخلی کیفیت سے کوئی تعلق نہیں۔ بہر حال راکھی کے کچے دھاگے بھی بے اثر ثابت ہوتے ہیں اور ان دھاگوں کے سہارے قائم کے ہوئے رشتوں کی معنویت اس وقت بے وقعت ہو جاتی ہے جب موہن جام اپنی بہن کو تو راکھی بندھوانے کے لئے صرف دس روپے دیتا ہے اور اچلا کو ایک بنارس ساڑھی اور ایک سو روپے اسی کام کے لئے دیتا ہے۔ اس موقع پر نہ صرف موہن جام بلکہ اچلا کا طرز عمل بھی یہ ثابت کر دیتا ہے کہ بھائی بہن کا یہ رشتہ جو ان دونوں نے بعض مصلحتوں یا مجبوریوں کے تحت ظاہری طور پر قائم کیا ہے محض ایک ڈھونگ ہے۔

میں ذیل میں دو اقتباسات درج کرتا ہوں جن سے یہ اندازہ ہو گا کہ حقیقی بہن اور ”منہ بولی بہن“ کے ساتھ موہن جام کے رویے میں کتنا فرق ہے اور ایک رسم کی انجام دہی کے وقت تضاد کی کیسی فضا سامنے آتی ہے۔

(الف) درادھانے موہن بھیا کی کلانی پہ سادہ سی موتی کی راکھی باندھی۔ منہ میں میٹھے کا ایک ٹکڑا ڈالا۔ موہن نے جیب سے دس روپے کا ایک نوٹ نکالا اور درادھا کی ہتھیلی پہ رکھ دیا۔ درادھانے اس کا نوٹ اپنی آنکھوں سے لگایا اور پرتھتا کی — یہ دن ہر بہن کے لئے آئے بھگوان! اور اس کی آنکھوں میں پیارا اور عقیدت کی نمی تھی۔“

(ب) ”موہن نے بڑی ہمت سے ہاتھ بڑھایا۔ اچلا نے جب موہن کی کلانی پہ راکھی باندھنا شروع کی تو رام گدگری کو اس کے ہاتھ خوشی سے کاٹتے ہوئے دکھائی دیئے —

پھر موہن نے مٹھائی کے ٹکڑے کے لئے منہ کھولا اور اچلانے اس میں قلاقند رکھ دی۔ جبھی موہن نے گفٹ پیپر کھولا اور اس میں سے ساڑی نکالی، اس پہ سو روپے کا نوٹ رکھا اور دونوں چیزیں اچلا کی طرف بڑھا دیں۔ رکشاک کی یہ رسم ادا کرنے میں اچلا بھی خاموش اور موہن بھی۔ دونوں کے بدن میں ایکا ایکی کہیں ہاتھ چھو جانے سے ایک بجلی سی دوڑ گئی پھر اچلا نے دھیمی سی آواز میں کہا — ”یہ دن بار بار آئے بھگوان“ اور جب موہن نے اچلا کی آنکھوں میں دیکھا تو ان میں حیا کی سُرخی تھی۔“

دیکھا آپ نے، یہ ہے واضح تضاد کا منظر نامہ۔ دراصل بیدی اس بات پر یقین نہیں رکھتے کہ کسی کو بہن کہہ دینا یا بنا لینا رشتے کی حقیقی صورت پیدا کر سکتا ہے۔ بعض لوگوں کو بیدی کے اس نقطہ نظر سے اختلاف ہو سکتا ہے اس لئے بھی کہ ہماری روایت میں عمومی طور پر اپنی بہن اور منہ بولی بہن میں فرق کرنے کا جواز نہیں ہے۔ خصوصاً اس وقت جب معاملہ جنسی کیف و کم کا حامل ہو۔ لیکن اس کو کیا کہا جائے کہ نفسیات کے اپنے اصول اور ضابطے ہیں؟ جسم کی دھار کی تیزی اپنا رخ خود اختیار کر لیتی ہے اور انسان مجبور محض ہو جاتا ہے۔ بیدی نے اس امر پر خاص نگاہ رکھی ہے۔ اس افسانے میں بھی اور کئی دوسرے افسانوں میں جس کی طرف ایک جگہ آل احمد سرور نے بھی بڑے خوبصورت انداز میں توجہ دلائی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

”بیدی کے یہاں فرد کی نفسیات کا ہی بے مثل بیان نہیں، ان کے یہاں سماجی معنویت بھی ہے، گو وہ سماجی معنویت پر لمبی چوڑی تقریریں نہیں کرتے۔ تلوار کا وہ وار بھر پور ہوتا ہے جو کمر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔ بیدی نے ان مردوں، عورتوں، بچوں بوڑھوں کا ایک نگار خانہ ہمیں دیا ہے جو فرشتے یا شیطان نہیں، انسان ہیں، جن کے یہاں کمزوریاں ہیں اور جن کے یہاں ایک طاقت کا بھی احساس ہوتا ہے، جو جسم رکھتے ہیں اور اس کے آزار سے واقف ہیں مگر جو جسم سے روح کے راگ کو سننے کے قابل ہوتے ہیں، سرد روحانیت کے شکار نہیں۔“

حجام الہ آباد کے

یہ ایک مزاحیہ اور طنزیہ کہانی ہے، بدھان چند ہوائی اڈے کا ایک کلرک ہے

اسے ہر روز دس بجے دفتر پہنچنا ہوتا ہے۔ ایک دن وہ شیو کرانے کی غرض سے جام کے پاس جاتا ہے۔ لوگ پتی جام اسے ادھ منڈا چھوڑ کر دوسرے پھر تیسرے اور چوتھے گاہک کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے بدھان چند درخواست کرتا رہتا ہے، لیکن وہ اس کی ایکٹ نہیں سنتا۔ بالآخر تھوڑی دیر انتظار کے بعد وہ گھر واپس آتا ہے۔ بیوی اس کی شکل دیکھ کر ہنستی ہے۔ جس پر وہ خفیف ہو کر رہ جاتا ہے، اسے غصہ بھی آتا ہے اور ندامت بھی ہوتی ہے، دفتر جانے کا وقت ہوتا ہے اور وہ اسی حال میں دفتر پہنچ جاتا ہے، وہاں بھی لوگ دیکھ کر اس کا مضحکہ اڑاتے ہیں۔ دن بھر اپنا مذاق اڑا کر بدھان چند واپس ہوتا ہے راستے میں ایک سیلون ملتا ہے، وہ داخل ہوتا ہے اور دوسری طرف کی داڑھی مونڈنے کو کہتا ہے، لیکن سیلون کا جام یہ دیکھ کر کہ اس کی داڑھی ادھ منڈی ہے، شیو کرنے سے انکار کر دیتا ہے، اس لئے کہ وہ یونین کا پابند ہے، تھک ہار کر بدھان چند گھر پہنچتا ہے، اور دوسرے دن صبح ہی لوگ پتی کے پاس پہنچتا ہے، لوگ پتی دوسرے گاہک کو چھوڑ کر اس کی پچی ہوئی ڈاڑھی مونڈ دیتا ہے، لیکن کل کی مونڈی ہوئی ڈاڑھی کو پھر ویسے ہی چھوڑ دیتا ہے جس میں دوبارہ بال نکل آتے ہیں، بدھان چند کے اصرار کے باوجود وہ اس کی ایکٹ نہیں سنتا، جب وہ لوٹ رہا ہوتا ہے تو راستے میں ایک فقیر ملتا ہے اور اس سے کہتا ہے۔

جا بچہ! سیفی کے سوا تیرا کوئی دارو نہیں۔“

اور وہ خوشی خوشی گھر لوٹ جاتا ہے جس کا راستہ بازار میں سے ہو کر جاتا ہے۔ لیکن اس کہانی میں بس اتنی ہی باتیں نہیں ہیں جن کا ذکر میں نے مختصر الفاظ میں کر دیا ہے۔ یہ تو مرکزی خطوط ہیں جن کی نشان دہی ضروری تھی اور جن سے اس کہانی کا ماحول مرتب ہوتا ہے لیکن کہانی کے مطالعے کے وقت مجھے بار بار اس کا احساس ہوا ہے کہ شاید پہلی بار بید می شعور کی رو کی تیکنک اپنا رہے ہیں، گفتگو گدی گنگا، نیلی جہنا، اور سرسوتی مائی سے شروع ہوتی ہے پھر اسی قلعے کا ذکر آ جاتا ہے جسے شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا اور کیوں بنوایا تھا اس کی وجہ بھی بیان کی جاتی ہے، پھر الہ آباد کے بقیہ محل وقوع یہاں کی فضا، اس کے نئے اسٹیشن، کنبھ کے میلے، جانیوں کی آمد انگریزوں کے بنائے ہوئے سول لائنز، پہلی صدی ہی کے انگریزوں کی چھاؤنی، ان کی لاشیں اور روہیں، اسکے

بعد ہیرو کی کلر کی، اس کا بلڈ پریشر کا مریض ہونا اور ہوائی اڈے سے آفس کے کیمین میں بیٹھ کر ہوائی جہاز اترتے چڑھتے دیکھنا، مختلف مسافروں کی آمد و رفت جن میں دسپنوی، رسہ اچھالنے والے مدار یوں، ہاتھیوں، راجاؤں، مہاراجاؤں اور نانگانگاسادھوؤں کی تلاش میں باہر سے آنے والے ٹورسٹ، بھی شامل ہیں۔ یہ سارے امور ایک سانس میں احاطہ تحریر میں آجاتے ہیں تب لوک پتی جام سے تعارف ہوتا ہے۔

ان امور کے بعد ہی وہ ماجرا صاف صاف ابھرتا ہے جو اوپر درج کر دیا گیا ہے۔ اس کے بعد بھی خیالات کی روچلتی ہی رہتی ہے اور کہتے ہی سماجی اور تمدنی احوال بکھرے پڑے نظر آتے ہیں کسی ترتیب کے ساتھ نہیں، بس اس طرح جیسے افسانہ نگار خوابوں کی دنیا میں ہو جس میں مختلف (Shedes) ایک دوسرے میں مدغم ہو رہے ہوں۔ ان شیڈس کو بہر طور مرکزی حیثیت وہی جام عطا کرتے ہیں جو الہ آباد میں اپنی دوکان سجانے بیٹھے ہیں اور اپنے گاہکوں کی صورت مسخ کرنے میں مشاق ہیں۔

کہانی ایک طرف تو قہقہوں کے لئے دروازہ کھولتی ہے اور دوسری طرف ان قہقہوں کے پیچھے جو کرب ہے اس کی طرف بھی ذہن کو راجع رکھتی ہے۔ یہاں بنیادی سوال یہ کھڑا ہوتا ہے کہ آخر بیدی کہنا کیا چاہتے ہیں۔ سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ وہ حالاتِ حاضرہ پر لا تعلق ہو کر تبصرہ کر رہے ہیں۔ ایک طنز نگار کی طرح، ایک مزاح نگار کے راستے سے جو خود تو ہنستا روتا نہیں ہے لیکن اپنے پڑھنے والوں کو ایسے مرحلوں سے گزانا چاہتا ہے۔ یہاں یہ تنقید کی جاسکتی ہے کہ بیدی کی تو یہ راہ نہیں ہے۔ بیدی تو غم و الم کی کہانی سناتے ہیں، جنسی احوال و کوائف کی تہوں میں اترنے کی سعی کرتے ہیں لیکن وہ اصحاب جو بیدی کے نگارشات میں طنز کے عناصر کی تلاش کرتے رہے انہیں احساس ہے کہ اُنکے یہاں یہ عمل بڑے پُر اسرار طریقے سے ہوتا ہے۔ وہ ناہمواریوں کو بیان کرنے میں جذباتی نہیں ہو جاتے۔ طوفانی کیفیت اختیار نہیں کرتے بلکہ اسے ایک طرح کی (poetic

Sensibility) سے کام لیتے ہوئے فنی اور وہ بھی رمزی آہنگ دے دیتے

ہیں۔ یہی صورت اس کہانی میں دیکھی اور محسوس کی جاسکتی ہے۔

پھر بھی کہانی کے مرکزی نقطہ نظر کی تلاش ضروری ہے۔ اس باب میں مختلف زاویہ ہائے نظر ابھر سکتے ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ وہ سیاسی انتشار اور اس انتظار کے نتائج

کے طور پر سماج کی پراگندگی کو موضوع بنائے ہوئے ہیں۔ سیاسی لیڈر یا رہنما عوام کی درگت بنانے میں کوئی کسر باقی نہیں رکھتے۔ وہ ایک مسئلہ حل کرتے ہیں تو دوسرا مسئلہ ساتھ ہی ساتھ کھڑا کر دینے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کے سامنے عوام بے بس ہوتے ہیں۔ وہ کچھ کر بھی نہیں سکتے۔ اب جو ان کی یہ حالت ہے تو اس حالت پر ایک دوسرے کو ہنسی آتی ہے۔ وہ اس کا علاج نہیں سوچتے اس کے حل کی فکر نہیں کرتے کہ اس پراگندگی کا مداوا کیا ہے، اس کا موثر علاج کیا ہو سکتا ہے۔ بیداری بھی واضح طور پر راہ نجات کے لئے کوئی راہ متعین تو نہیں کرتے لیکن اشارے کرتے ہیں۔ گھر کی ”سیفٹی“، یا اپنی سیفٹی وہ آلہ ہے جس سے حجام کی ضرورت نہیں اور جس سے پوری داڑھی وقت پر شیو کجا سکتی ہے۔ بازار وہ جگہ ہے جہاں سے یہ سیفٹی خریدی جاسکتی ہے، حاصل کیجا سکتی ہے، بازار دراصل وہ عوامی طاقت ہے۔ جس سے رہنماؤں کے فریب سے نبرد آزما ہوا جاسکتا ہے۔ گویا جو صورتحال ہے وہ یہ ہے کہ ہر شخص کو اپنی حفاظت آپ کرنی ہے ممکن ہے کہ وہ اپنے حلقے کی توسیع کرے تاکہ وہ محفوظ رہے فریب کاریوں سے، دھوکے سے اور استحصال سے اس تجربے سے ”حجام الہ آباد کے“ کی معنوی نوعیت نہ صرف واضح ہو جاتی ہے بلکہ اس کا احساس ہوتا ہے کہ بیداری سیاسی مسائل پر بھی قلم اٹھا سکتے تھے۔ ایک افسانہ نگار کی طرح، ایک خالق کی طرح، نعرہ بازوں کی طرح نہیں، مقرر کی طرح نہیں۔

میں نے پہلے بھی کہا ہے کہ بیداری کی یہ عمومی راہ نہیں ہے پھر بھی اتنا تو سمجھ جانتے ہیں کہ بیداری افسانے کی اکثر نئی تکنیک سے آگاہ تھے انہوں نے کم از کم اس کہانی میں شعور کی رو کی تکنیک سے کام لے کر ایک عجیب افسانہ اردو ادب کو بخش دیا ہے۔

دیوالہ

روپا، جو اپنی بھابھی کی چہیتی نند — ہے جو ان ہو چکی ہے، شیتل داس —
— جو آتش بازی کی دوکان پر بیٹھتا ہے — روپا سے محبت کرتا ہے وہ اسے چھیڑتا ہے،
شیتل ایک بہرہ وپیا ہے، وہ روپ بدل بدل کر کھیل تماشے دکھاتا ہے۔ وہ ٹکی پھوڑ بنتا
ہے، آہا او دل گانے والوں کی منڈی میں شامل ہوتا ہے پھر میک اپ ایسا کرتا
ہے کہ اسے پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ روپا بھی اسے چاہتی ہے اور اس کی خواہش ہے

کر شیتل سے اس کی شادی ہو جائے، لیکن روپا کے گھر والے اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ بھت
کی وجہ صرف اتنی ہے کہ شیتل دولت مند نہیں۔ روپا کے بھائی اور باپ کی طرح اس کا دیوالہ نہیں
نکلا۔ دیوالہ نکلنا بری بات نہیں، بلکہ بھابھی کی زبان میں :-

”دیوالہ! ... ایسے کیا دیکھ رہی ہو بابو کی ماں؟ — تمہارے لئے دیوالہ
مر جانے کی بات ہے ان سیٹھوں کے لئے نہیں، یہ تو جتنے دیوالے نکلیں اتنے ہی امیر سمجھے جاتے
ہیں۔ بات یہ ہے ہر دیوالے میں یہ کچھ اوپر نیچے کر جاتے ہیں جس سے لاکھ دو لاکھ کا فائدہ ہی ہوتا
ہے، نقصان نہیں، اس سے پہلے میرے سسر اور اس کے بیٹے چار دیوالے نکال چکے تھے
اور یہ پانچواں تھا،“

روپا کے گھر والے اپنا دیوالہ نکالنے میں مصروف تھے، اور ادھر روپا کا دیوالہ نکل رہا تھا،
جوانی اپنا بندھ توڑ کر باہر جا رہی تھی، لیکن گھر والوں کو اس کا ہوش کہاں تھا، اگر ہمدردی تھی تو
صرف بھابھی کو، جو روپا کو بے حد چاہتی تھی۔ جب روپا کے بھائیوں اور والد کو اس کی بے راہ روی
کا پتہ چلا تو وہ فکر مند ہوئے اور لڑکے کی تلاش کرنے لگے۔ کافی چھان بین کے بعد ایک نائی یہ پیغام
لایا کہ بالاکھاٹ میں ایک سیٹھ رہتا ہے۔ جس کے چھ دیوالے نکل چکے ہیں۔ لڑکا بھی خوبصورت ہے۔
روپا کا رشتہ اس سے طے ہو گیا۔ شادی بھی ہو گئی۔ روپا اپنے سسرال چلی گئی۔ پھر دو مہینے کے بعد لوٹی،
وہ خوش تھی۔ اس نے بھابھی کے پوچھنے پر بتایا کہ اس کا شوہر اسے بہت پیار کرتا ہے لیکن وہ دیو
ہے، کمانے والے اس کے سسر اور بڑے بھائی ہیں اس لئے ان لوگوں کا محتاج رہنا پڑتا ہے۔
پھر یوں ہوا کہ روپا جب گھر آئی تو چار مہینے گزر گئے۔ اسے کوئی لینے نہیں آیا، سسرال والے روپے
کا مطالبہ کر رہے تھے۔ روپا کا باپ اس بات پر خفا تھا کہ نائی نے اسے دھوکہ دیا ہے، روپا کے
سسر کا تو ایک بھی دیوالہ نہیں نکلا۔ نائی نے غلط کہا تھا کہ اس کے چھ دیوالے نکل چکے ہیں،
اب روپا چاہے ساری عمر گھر بیٹھی رہے وہ ہرگز اپنی بیٹی کو اس کے گھر نہیں بھیجیں گے، اور روپا،
اتنے دنوں میں آدھی ہو کر رہ گئی تھی، شیتل اب بھی پھیرا لگاتا تھا، لیکن وہ بخارچے میں بیٹھی رہتی
نیچے بھانکتی بھی نہیں تھی۔

بیدی کی اس کہانی کے ماجرا کے خدو خال کی تعمیر میں کتنی ہی زیریں لہریں ہیں جن کا ذکر اوپر
نہیں آیا۔ دراصل افسانہ نگار ماڈرناڈی ساہوکاروں کی زندگی کا ایک خاکہ پیش کرنا چاہتا ہے۔
ان کی زندگی میں دولت کی نہ صرف اہمیت ہے بلکہ ان کی قومیت کی شناخت اسی بنیاد پر ہے۔

ان کے گھر کے باہر کی زندگی دولت کے انبار کے باعث داخلی زندگی پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دور سے دیکھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ ان کے یہاں سب ٹھیک ٹھاک ہے اور کہیں کوئی مسئلہ نہیں۔ جب کہ حقیقت اس کے برعکس ہوتی ہے اور مادی زندگی کی ساری آسائش حاصل ہونے کے باوجود ان کی زندگی میں گھریلو سکون نہیں ہوتا۔ خاص طور پر ان کے گھر کی عورتیں ہمیشہ ناآسودہ رہتی ہیں۔ اس ناآسودگی کی ایک وجہ تو یہ ہوتی ہے کہ وہ جنسی محرومی کا شکار ہو جاتی ہیں۔ لیکن اس سے قطع نظر بھی کر لیا جائے تو عورت مال و دولت کے علاوہ مرد کے التفات کی عدم موجودگی اسے نہ صرف دولت کی ہوس میں گرفتار لوگوں سے متنفر کر دیتی ہے بلکہ وہ اپنے شوہر سے بھی جیسے روایتی طور پر مجازی خدا کہا جاتا ہے بناوٹ پر آمادہ ہو جاتی ہے۔ بیدی کے اس فسانے میں روپا کی بھابی ان سارے پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہے اس کے یہ بیانات ملاحظہ ہوں۔

(الف) ”دنیا بھر کی دولت، پیسے، پیسے اور پیسے کے سوا انہوں نے کچھ سوچا نہ ان کے باپ دادا نے، ہماری کتنی خواہش ہوتی ہے بالو کی ماں! ہم اپنے پتی کے ساتھ باہر جائیں۔۔۔ ساری رات میں نے جاگ کے کاٹی، ساری رات میں سولی پر ٹنگی رہی، جب صبح ہوئی تو یہ چلے آئے، میں لپک کر دروازے کی طرف گئی مگر انہیں مجھ سے بات تھوڑی کرنا تھی، میری طرف تو دیکھا بھی نہیں۔ آنکھوں ہی آنکھوں میں اتنا ہی کہہ دیتے کہ ہاں بھئی، تو بھی کوئی ہے۔۔۔۔۔“

(ب) ”دیکھو تو، تمہارے گھروں میں کیا ہو رہا ہے؟ مہروں سو نے چاندی، ہیرے جواہرات کی کمان میں تم نے ہم سب کو قید کر دیا ہے اور ہم بھوکوں مر رہی ہیں، ہیرے جواہر تو نہیں کھا سکتیں؟“

یہ صرف دو مثالیں ہیں لیکن اس طرح کے بیانات کی یہاں کمی نہیں۔ روپا کا مٹی پھوڑنے والے آتش باز شیتل کی طرف متوجہ ہونا۔ اس کی بھابی کا کھڑکی میں بیٹھ کر سڑک پر آنے جانے والوں کو تکنا اور مزدوروں کے تندرست و توانا جسم کا مشاہدہ کر کے اس کے بارے میں سوچتے رہنا، شوہر کے گھر آنے اور سستی طلب کرنے پر جھجھلانا، روپا کا کھل کھیلنا، یہ ساری باتیں ایسی ہیں جو تجارت پیشہ روپاری سماج کی داخلی زندگی کی محرومیوں کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیدی نے اس افسانے میں دراصل سماج کے خوش حال طبقے کی بظاہر پرست زندگی کے پس پردہ ابھرنے والی غموں کی پرچھائیوں کی نشاندہی کی ہے۔ ایک وہ آسودگی ہے جو جسم کی پکار کا جواب مل جانے پر حاصل ہوتی ہے اور دوسری وہ آسودگی ہے جو ہیرے

جواہرات اور مال و دولت کا انبار لگا کر اور جدید ترین سہولتیں اور آرائشیں فراہم کر کے حاصل کی جاتی ہے۔ روپا اور اس کی بجا بھی کے پاس دولت کی کمی نہیں مگر وہ پہلے طرح کی آسودگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں اور اسی کو سب کچھ سمجھتی ہیں۔ دوسری طرف بجا بھی کے شوہر اور سرسریا گھر کے دوسرے افراد مال و دولت کی فراوانی کو ہی مقدم جانتے ہیں اس طرح وہ اپنے گھر کی عورتوں کے جذبات ہی سے نہیں کھیلتے بلکہ انہیں گمراہی کے غار میں بھی ڈھکیل دیتے ہیں۔ خود بیدی کا نقطہ نظر اس سلسلے میں خاصا متوازن ہے یا کم از کم انہوں نے اس معاملے میں غیر جانبدار رہنے کی کوشش کی ہے۔ اسلئے افسانے کے اختتام پر وہ یہ دکھاتے ہیں کہ جنسی آسودگی کو ہی سب کچھ سمجھنے والی روپا کی شادی جب ایک سجد چاہنے والے مگر نادار اور مفلس شخص سے ہو جاتی ہے تو اس کا نباہ نہیں ہو پاتا اور گھر واپس آنے کے بعد وہ اپنے پرلے انداز فکر سے انحراف کا اعلان تو نہیں کرتی مگر اس پر سختی کے ساتھ قائم بھی نہیں رہ پانی تھیل کے ساتھ اس کی بے توجہی اس کا ثبوت ہے کہ اب اس نے پیار کے ساتھ ساتھ دولت کی اہمیت بھی تسلیم کر لی ہے۔

یہاں ایک سوال یہ ابھرتا ہے کہ بیدی نے اس کہانی کا عنوان ”دیوالہ“ کیوں رکھا ہے، یہاں یہ لفظ یعنی ”دیوالہ“ ایک تو لغوی معنی دے رہا ہے، دوسرے اس کے کچھ استعاراتی پہلو بھی ہیں۔ ماڑواڑیوں کے بارے میں یہ عام تاثر ہے کہ وہ دوسرے بیوپاریوں کی رقم غضب کر کے مالدار بنتے ہیں۔ اپنے آپ کو دیوالیہ قرار دیتے ہیں، حالانکہ محض فرم کا نام بدل کر وہ از سر نو اپنی دوکان سجالیتے ہیں اور اس طرح ان پر قرض کا جو بوجھ ہوتا ہے وہ ایک طرف ختم ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف قرض کے روپے ان کے اپنے ہو جاتے ہیں۔ روپا کا اپنا گھرانہ اس لئے دولت مند ہے کہ اس نے کئی دیوالیہ کر رکھے ہیں جب کہ اس کے سسرال والوں نے یہ صورت نہیں اپنائی ہے۔ اگر دیوالیہ کے سلسلے میں اتنی ہی بات ہوتی تو بیدی کے فن کی شناخت ممکن نہ تھی۔ یہ شناخت یوں ہوتی ہے کہ دیوالیہ کے مرحلے میں انسانی قدروں جسمانی تقاضوں کا بھی دیوالہ نکل چکا ہے۔ اس حد تک کہ روپا کی بجا بھی اپنے تمام تر رنگ و روغن شباب اور جنسی تقاضوں کے باوجود ایک طرح کی محرومی کا شکار رہے اور آئینے میں اپنے ننھے جسم کو دیکھ کر ایک طرح کے لبانزم کی منزلوں سے گزرتی ہے۔ مین اس وقت روپا کا دستک دینا بھی اس اشارے کی توضیح کرتا ہے۔

یو کلیپس

کندن فادر ولیم اسکول کی وائس پرنسپل تھی، اس نے ولین کو سن یونیورسٹی سے سچنگ کا

ڈپلوما کیا تھا۔ جب وہ امریکہ سے لوٹی تو فادر فشر کے بنگلہ میں رہی، پھر فادر فشر اپنا مشن پورا کر کے امریکہ واپس چلا گیا اور سارا بنگلہ کندن کو سونپ گیا۔ اب اس بنگلہ میں وہ، اس کی ماں اور ایک کرشمین دایہ لکھی رہتی تھی کندن نے ایک بنگلہ میں یوکلپٹس کا پیٹر لگا رکھا تھا جب کبھی وہ شدت جذبات سے منسوب ہوتی تو وہ اس پیٹر پر آکر ہاتھ پھیرتی۔ ماں کندن کے اس درد کو سمجھتی تھی لیکن خاموش رہتی، ادھر لکھی ہر سال بچے۔ جنتی۔ ڈیلیوری کے وقت کندن کی ماں بہت جھنجھلایا کرتی، لیکن عین موقع پر وہ چلی جاتی۔ لکھی کا نام ہنادشوہروہاں سے دور رہتا تھا۔ دو برس ہو گئے تھے۔ وہ واپس نہ لوٹا تھا۔ پھر بھی لکھی حاملہ ہوئی اور ایک مرد لڑکے کو جنم دیا۔ کندن کی ماں اس پر استفسار کرنے لگی۔ جسے کندن نے روک دیا۔ کیونکہ اس نے پچھلی رات فادر فشر کو بنگلے میں ٹہلتے ہوئے دیکھا تھا۔ اور ساری بات سمجھ گئی تھی، اس نے یہ بھی پوچھا تھا کہ وہ امریکہ سے کب واپس آیا ہے۔ پھر اس کا جواب پا کر بھڑک اٹھی تھی اور اسے گھر سے باہر نکال دیا تھا۔ پھر اس کی ملاقات فادر فشر سے عشاءے ربانی کے بعد ہوئی، کندن نے فادر سے پوچھا۔

کیا یہ ہو سکتا ہے؟ درحقیقت وہ سدھو کے خواب میں آنے کی بابت پوچھ رہی تھی۔
فادر فشر نے ادھر ادھر دیکھا اور پھر کندن سے کہا۔ ”نہیں،“
کندن چونک گئی اور بولی۔ فادر تم ایک کیتھولک پادری ہو کر اس بات کو نہیں مانتے۔
نہیں۔

کیوں نہیں،

اس لئے کہ خدا کے بیٹے اور انسان کے بیٹے میں فرق ہے۔ میرا خیال ہے کہیں رات کے وقت سدھو چپکے سے چلا آیا ہو گا کندن کو ماں کا فقرہ یاد آیا۔ ”آپنی کے سب کام پر ماتا اندھیرے میں کرتے ہیں، مگر فادر فشر کو آخر حد تک پہنچانے کے لئے کندن بولی۔ سدھو یا رام داس؟“
”سدھو“

رام داس کیوں نہیں۔

رام داس کوئی حقیقت نہیں رکھتا۔ اس کا کوئی وجود نہیں۔ وہ تو صرف نام ہے جسٹریس
”ہاں مگر،“ کندن نے ضد کی رد آیا بھی تو لکھی کو پتہ نہ چلا ہو گا۔“

تم تو جانتی ہو، فادر فشر نے کندن کی لگا ہوں کو ٹالتے ہوئے کہا۔ ”پھر خواب کتنا گہرا ہو جاتا

ہے۔۔۔۔۔“

کندن جذبات سے معمور ہو گئی — 'باب' اس نے کہا تم ایسا سمجھتے ہو تو کیوں نہیں مشن چھوڑ دیتے؟ کیوں نہیں شادی؟

باب فشر نے کندن کو وہیں روک دیا۔ صرف اتنا کہہ کر — "نہیں،"
تم کیوں نہیں سمجھنے کی کوشش کرتے باب؟ اس دنیا کے سب دھندے کرتے ہوئے
آدمی پادری سے بڑا ہو سکتا ہے۔

باب نے پھر ٹوک دیا۔ تم نہیں سمجھ سکتیں،
پھر فادر فشر ہمیشہ کے لئے میڈلین وس کو سن چلا گیا۔ لکھی نے مرا ہوا بچہ جنا، اسے دفنایا گیا،
لیکن کندن اس وقت غائب تھی پھر ایک ایک وہ نیچے سے آتی دکھائی دی اس کے ہاتھ میں شکر کا
ایک بوٹا تھا۔ اس نے ماں سے اس بوٹے کو قبر پر لگانے کے لئے کہا، ماں یہ منظر نہ دیکھ سکی اور
میٹی سے لپٹ گئی دونوں ایک مشترک غم میں رو رہی تھیں۔ تمام کاموں سے فارغ ہو کر ماں نے
کندن سے کہا۔

"ور بیٹا، جو ہوا سو ہوا اب تو شادی کر لے،"

کندن ماں کی آنکھوں میں دھنستے ہوئے بولی "جب تم نے کیوں نہ کی ماں؟"
کندن نے ماں کے چہرے کو دونوں ہاتھوں میں لے لیا اور بولی، "ادھر میری طرف
دیکھو، ماں میں شادی کرونگی۔"

"یوکلپٹس" راجندر سنگھ بیدی کی مشہور کہانی ہے جس کا خلاصہ ابھی ابھی پیش ہوا۔ بیدی کے
فن کی ایک حقیقت یہ ہے کہ اس میں کہیں کہیں ایسی سچیدگیاں پیدا ہو جاتی ہیں جن کا حل دشوار
ہوتا ہے لیکن ایسی سچیدگی معنی کی کیفیت نہیں رکھتی بلکہ اس میں معنویت کی تہیں چھپی ہوتی
ہیں۔ اس کا سبب بھی یہی ہے کہ بیدی واقعات کو تجربے کی منزل سے گزارتے ہیں۔ اس طرح
کہ یہ تجربے ایک خاص نوعیت اختیار کر کے نئی وضع میں ڈھل جاتے ہیں۔ کہانی کے ماجرے یہ اندازہ
لگایا جاسکتا ہے کہ اس میں عیسائی تعلیمات کی طرف بار بار رجوع کیا گیا ہے اور پھر ان تعلیمات کو
واقعات کے سانچے میں ڈھال کے کرداروں کی سچیدہ شکل وضع کی گئی ہے۔ بظاہر یہ کہانی ایک فرد
کی معلوم ہوتی ہے یعنی ملازمہ لکھتی کی۔ لیکن امر واقعہ تو یہ ہے کہ دوسرے کردار مثلاً کندن، باب فشر، اور
کندن کی ماں کم اہمیت کی حامل نہیں۔

رہبانیت تجرید کا تقاضا کرتی ہے۔ عیسائی عقیدے میں مجرد پادریوں کو نہ صرف اعلیٰ منصب حاصل

ہے بلکہ ان کے بارے میں یہ تصور عام ہے کہ یہ معصوم ہیں اور جنس کی آلودگیوں سے ہمیشہ پاک و صاف ہیں۔ عیسائی نقطہ نظر سے یہ بات بہت اہم ہو سکتی ہے لیکن تجربہ کی زندگی گزارنا آسان نہیں ہے۔

بلکہ ایسی زندگی کتنے ہی دوسرے مسائل پیدا کرتی ہے۔ فرائڈ نے تو تجربہ کی تصویر کو نہ صرف رد کر دیا ہے بلکہ جنسی جذبے پر قدغن کے اثرات کی بڑی تفصیل پیش کی ہے۔ ایسے اثرات بیماریوں تک محدود نہیں ہیں بلکہ سماجی پراگندگی کا بھی سبب ہیں۔ اس وقت مجھے فرائڈین تصور کی تفصیلات سے بحث نہیں ہے۔ کہنا صرف یہ ہے کہ آدمی آدمی ہوتا ہے، جذبول سے بھرا ہوا، ہیجان کا شکار، ایسی تمام مشقوں سے عاری ہو جانا گویا اپنے

آپ کو مردہ بنانے کے مترادف ہے۔ بیدی نے بڑے خاموش انداز سے باب فشر کی زندگی کے سامنے ایک سوالیہ نشان کھینچ دیا ہے۔ کیا وہ واقعی پارسا ہے؟ کیا واقعی اس نے اپنے شہوانی جذبات پر مکمل فتح

حاصل کر لی ہے؟ کیا کندن بغیر شادی کے رہ سکتی ہے؟ کیا ایک عمر گزارنے کے باوجود وہ سیتا کی طرح پاک و امن ہے؟ کیا لکھی ان دونوں کرداروں سے زیادہ زندہ عورت نہیں ہے؟ حالانکہ بد چلن ہے۔

حرامی اولادیں پیدا کرتی ہے اور یہ عمل بار بار دہراتی ہے۔ یہ اور ایسے کئی سوالات اس کہانی میں بڑے

(sustained) انداز میں اٹھائے گئے ہیں۔ جواب کی طرح رخ کیجئے تو بیدی کا

نقطہ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ چاہے وہ عیسائی تصور سے براہ راست ٹکرا ہی کیوں نہ رہا ہو بین السطور میں اس کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ کندن جو تعلیم یافتہ بھی ہے اور زمانے کے احوال سے واقف ہے، کنواری

تو ہے لیکن شاید کنواری نہیں ہے۔ باب فشر سے اس کے تعلقات کی نوعیت بہت زیادہ ابھاری نہیں گئی ہے لیکن کم عمری میں وہ جس مرحلے سے گزری ہے یا جو حادثہ اس کے ساتھ پیش آیا ہے وہ افسانہ نگار

نے مخفی رکھا ہے اگر افسانہ نگار ایسا نہ کرتا تو پھر اسے (Initiation) کی کہانی لکھنی پڑتی

جو بیدی کا مقصود نہیں بعض ناقدین یہ کہہ سکتے ہیں کہ باب فشر اور کندن کے رختے کا یہ —

(over Estimation) ہے اور غالباً غلط بھی ہے لیکن بیدی کا فن رمزیت اور ابہامیت

کافن ہے وہ بڑے سبک (Touches) سے بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں جن کے تجربے

کے لئے صفحات کی ضرورت ہو سکتی ہے۔

مجھے احساس ہوا ہے کہ بیدی کی ساری ہمدردی لکھتی سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جنسی

مرض بلکہ پوری عورت ہے جو مرد کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی چاہے اخلاقی قدریں اس کے طور سے کتنی

ہی گہرائیوں میں اتر نہ جائیں۔ حد تو یہ ہے کہ اس کے دروازے پر باب فشر بھی ہے جو تجربہ کی زندگی

کا نام نہاد علم بردار ہے۔ کندن میں وہ تیزی و طراری نہیں ہے۔ لیکن اس کے جسم کی خصلت اس سے

بھی بے چین رکھتی ہے، ورنہ وہ اپنی بیوہ ماں سے اس کی شادی کے باب میں گفتگو نہ کرتی نہ ہی اپنی شادی پر رضامند ہوتی۔

غرض کہ بیداری کا نقطہ نظریہ ہے کہ انسان کی جبلی قوتوں میں جنسی قوت نہ صرف مضبوط ہے بلکہ محترم بھی ہے۔ چاہے کوئی مذہب اس ضمن میں نفی کے کتنے ہی پہلو کیوں نہ پیدا کرے۔

راجندر سنگھ بیدی کا فنی شعور

اگر کوئی مجھ سے یہ دریافت کرے کہ راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری کے مرکزی تصور کو چند لفظوں میں کیسے سمیٹا جاسکتا ہے تو میرا جواب ہو گا کہ ان کا محور جنس اور غم ہے، اب جنس اور غم کی تفصیلات میں جائیے تو پھر بیدی کے موضوع اور فن دونوں کی گہری کھلتی چلی جائیں گی، غم کا عنصر محض کسی ایک واقعہ یا حادثہ سے پیدا تو ہو سکتا ہے لیکن ہماری بڑی محرومیاں ہماری ساری زندگی کو احاطہ کئے ہوئی ہیں، جنہیں یا تو ہم ٹال جلتے ہیں یا پھر ایک حساس فن کی طرح ان سے متاثر ہوتے ہیں اور ہمارا ملتہب دل ان کے نقوش کو محفوظ کئے رہتا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی ایک حساس اور ملتہب دل رکھنے والے فن کار تھے جن کے ارد گرد غم کا ایک جال بچھا ہوا نظر آتا ہے، ہماری روزمرہ کی زندگی میں چھوٹے، چھوٹے واقعات رونما ہوتے رہتے ہیں جن کے نتائج دور رس ہوتے ہیں، ہم ان سے دامن کشاں گزر جائیں لیکن بیدی ان کپڑوں کو چھنے میں مصروف نظر آتے ہیں جن سے ہماری شخصیت لہو لہان ہے، گویا ایک لامتناہی ہمدردی کے جذبے سے ان کی شخصیت اور فن کی تعمیر ہوتی ہے، اعلیٰ ادب مسترت سے بھی ہمکنار رہا ہے لیکن اس کے خمیر میں غم کا عنصر اتنا تیز ہوتا ہے کہ فراموش نہیں کیا جاسکتا، بیدی کا دل (Milk of Human Kindness) سے جل تھل تھا یہی سبب ہے کہ ان کی تخلیق میں ایک قسم کی چھین کی کیفیت جاری فساری ہے۔

ٹھیک ہے کہ بیدی رشتے ناتوں پر نگاہ ڈالتے ہوئے ان کی پیچیدگیاں ابھار دیتے ہیں، لیکن ان کی یہ کارکردگی محض پیچیدگیوں کے اظہار پر بس نہیں کرتی، بلکہ ان سے پیدا ہونے والی الجھنیں اور پھر ان کے نتائج کے طور پر معمولی یا غیر معمولی انسان کی حرماں نفسی ہمارے سامنے ہوتی ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ تھا کہ اکہرے بیانیہ انداز میں وہ باضابطہ غم کا یا انسانی المناکیوں کا منظر نامہ پیش کرتے، اگر وہ ایسا کرتے تو یقینی ایک عظیم فن کار کی صف میں رکھے جانے کے قابل نہیں ہوتے۔ ان کا فنی کمال یہ ہے کہ انسان کی حرماں نفسی کا قصہ objective correlative کے اصول پر کرتے ہیں، آپ جانتے ہیں کہ۔ Art lies in Concealing Art.

میں منٹو کے علاوہ بیدی ہی سب سے زیادہ سمجھتے یا برتتے رہے ہیں، ہم سب جانتے ہیں کہ غم کے اظہار کی ایک صورت نہیں بلکہ نئی صورتیں سامنے آتی رہتی ہیں، معصوم بچے کے جذبہ ہمدردی کی راہ ہو کہ عشق کی ناکامی سے پیدا ہونے والی غلش، کسی معمولی کلرک کی ادنیٰ خواہش کی تکمیل کا مسئلہ ہو کہ کسی معمولی سی بات کے لئے کسی بوڑھے آدمی کا ذہنی ہیجان، غم و حراموں کی فضا بیدی کے یہاں غیر محسوس طریقہ پر چھا جاتی ہے۔ انسان کی یہ حرام نصیبی کا قصہ وجودیوں کی فکر کے سہارے بیدی کے یہاں نہیں پہنچتا میں انہیں Existentialist نہیں ثابت کر رہا ہوں بلکہ میرا مقصد صرف اتنا ہے کہ بیدی ہمارے ارد گرد بکھرے ہوئے واقعات کو چن لیتے ہیں اور جب افسانہ تخلیق ہو جاتا ہے تو زندگی کی ناکامیاں اور

محرومیاں ہمارے سامنے نئی صورت میں نمایاں ہو جاتی ہیں اگر بیدی کے یہاں Existence

والی کوئی بات ہوتی یا ہسٹل Husserl کی Phenom - Proceeds Essence.

enology کا ان کے یہاں سبق ملتا یا کر کے گارا Kierkegaard کے نیم رومانی وند ہی

جذبے کا انعکاس ہوتا تو انہیں وجودی کہہ دینے میں کوئی قباحت نہیں تھی، وہ اس باب میں مارسل، فیسپرس اور بردیا دین بھی نہیں ہیں، نہ وہ ہائی ڈیگر، سارتر یا کامیو کی مانند Atheistic بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ مقصد یہ ہے کہ غم ان کا فلسفہ نہیں ہے بلکہ تجربہ اور مشاہدہ ہے، چنانچہ بیدی کی فکر کا متعینہ نظام نہیں تشکیل پاسکتا، اور یہ ضروری نہیں ہے کہ خالق یعنی فنی خالق فلسفیوں کے راستے ہی سے چلے، دراصل غم کا سوتا بیدی کی اپنی ذات سے پھوٹتا ہے اور پھر ہمدردی کے جذبہ سے سرشار ہو جاتا ہے، یہی وجہ ہے کہ بیدی غم کے ماروں کی طرح Nihilist نہیں بنتے زندگی کی تحریک اور اس کی اثباتیت ان کے یہاں موجود ہے، لیکن حرکت و اثبات کے عمل میں جو ڈکھ درد سامنے آتے ہیں وہ انہیں سمیٹ لینے پر قادر ہیں، یہی ان کا امتیاز ہے اور شاید ان کی پہچان بھی — فنی اظہار کے بارے میں خود ان کا بیان ہے:-

”فن کسی شخص میں سوتے کی طرح نہیں پھوٹ نکلتا، ایسا نہیں کہ آج رات سو ہی گئے اور صبح فن کار ہو کر جاگیں گے، یہ نہیں کہا جاسکتا کہ فلاں شخص پیدا لشی طور پر فن کار ہے، لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ البتہ اس میں صلاحیتیں ہیں جن کا ہونا بہت ضروری ہے، چاہے وہ اسے جبلت میں ملیں یا وہ ریاضت سے ان کا اکتساب کرے، اول تو یہ کہ وہ ہر بات دوسروں میں زیادہ محسوس کرتا ہو جس کے لئے ایک طرف تو وہ داندھوین پائے اور دوسری طرف ایسے ڈکھ اٹھائے۔ جیسے کہ اس کے بدن پر سے کھال کھینچ

لی گئی ہو، اور اسے نمک کی کان سے گزرنی پڑ رہا ہو، دوسری صلاحیت یہ کہ اس کان و دہن اس پرند کی طرح ہوں جو منہ چلانے میں خوراک کو ریت سے الگ کر سکے۔ وہ آگے لکھتے ہیں۔

”اس کے بعد کوئی چیز بھی افسانے کے عمل کو چھیڑ کر Trigger off، سکتی ہے، مثلاً کوئی رہ جاتا اس کی پگڑی اچھا ل دے، یا کوئی ایسا حادثہ پیش آجائے جس پر اس غریب کوئی بس نہ ہوا اور جو اسے بے سلامتی کا شکار کر دے اور وہ اپنے آپ ہی ٹھان لے کہ مجھے اس بے تعاون، بے رحم دنیا میں کہیں جگہ پانا ہے، کچھ بن کے دکھانا ہے، یہ حقیقت ہے کہ جب تک آدمی خطرے سے دوچار نہیں ہوتا اس میں مدافعت کی وہ قوتیں نہیں بھریں قدرت کے پاس جن کا بہت بڑا خزانہ ہے۔“

نوعمری میں یہ سب باتیں میرے ساتھ ہوئیں۔۔۔ اکثر لوگوں کو حادثے پیش آتے ہیں اور وہ گونا گوں مصیبتوں کا شکار ہوتے ہیں لیکن یہ محض اتفاق کی بات ہے کہ وہ فن کے راستے سے گزرنے کے بجائے کسی اور طرف مڑ گئے۔“ ان اقتباسات سے ایک طرف تو بیدی کے فن کو سمجھنے

میں مدد ملتی ہے تو دوسری طرف ان کے غم کی عقبی زمین سے بھی کلی طور پر واقفیت ہو جاتی ہے مصیبتوں اور حادثوں سے دوچار ہو کے بیدی کسی اور طرف نہیں مڑتے، فن کے راستے پر چل پڑے، اب انکے یہاں غم و الم کی تیز آنچ محسوس کی جاتی ہے تو یہ کوئی معلق صورت واقعہ نہیں ہے، ان کی زندگی کے تجربوں اور مشاہدوں سے اس کا ایک بطن خاص ہے، انکے افسانے اسی ربط کی Catchesis میں یہاں میں نے بیدی کے کسی افسانے کا ذکر نہیں کیا ہے، دراصل پچھلے صفحات میں انکے مجموعے اپنے دکھ مجھے دیدو، کے تمام افسانوں کا تجزیہ کیا ہے۔ جہاں جہاں غم کی فضا گمبھیر بن گئی ہے، میں نے انکی نشاندہی کر دی ہے، پھر باقر مہدی نے ’بھولا سے بل تک‘ کے عنوان سے انکے چیدہ اور منتخب افسانوں پر بڑے عالمانہ انداز میں تجزیاتی روشنی ڈالی ہے، ظاہر ہے یہاں ان ہی باتوں کی تکرار ہوگی اور میں تکرار سے گریز کرنا چاہتا ہوں۔“

بہر طور اب راجندر سنگھ کے افسانوں کے دوسرے غالب عنصر پر نگاہ ڈالنی چاہتا ہوں، میری مراد جنس اور اسکے لوازمات سے ہے، جنس کی دہنی، دہنی آنچ تو انکے پہلے دور کے افسانوں میں محسوس کی جاتی تھی لیکن انکے افسانوی سفر کے ارتقا میں یہ عنصر اور بھی واضح ہوتا گیا ہے یہاں تک کہ اس معاملے میں بیدی نے متمتع کا سفر طے کیا ہے، ذرا ٹھہر کر میں یہاں جنسی جبلت پر کچھ لکھنا چاہوں گا، اس باب میں بیدی کے افسانے کے حوالے سے نہ سہی عمومی طور پر ماہرین نفسیات اور فلسفیوں نے اپنے اپنے نقطہ نگاہ سے بہت کچھ قلمبند کیا ہے۔ لیکن یہاں میں ایک نفسیاتی اصطلاح Libido سے بیدی کے افسانوں کے بارے میں اپنی رائے دینا چاہتا ہوں اس اصطلاح کی مختصری وضاحت ضروری معلوم

ہوتی ہے، سو میں I. Froxy آئی فرد سوف کے حوالے سے کر رہا ہوں۔

ogical and Psychoanalytical Literature By Freud And Meaning Sexual Desire, The Force of the sexual urge, The love instinct and Psychic energy. Freud Received libido As energy in the form of which sexual Desire Manifests itself in man's spiritual life and used The so-called Libido. Teory To account not only for Nervous disorders But also for Normal Psycho sexual Development, Scientific and Artistic activity. Later He interreted with everything included in the Notion of love for Parents and children, General love of Mankind Etc., And changed the theory of Libido into the Psychoanalytical teaching of desire for life or death.

Carl Gustav Jung interpreted Libido in a Broader Sense, that of Psychic Energy, As such. The teaching of libido ignores the social aspects of man's existence and Biologisesits Essence.

میں نہیں کہتا کہ بیدی لی بی ڈو کی تعریف و توضیح سے باخبر ہو کے اپنے افسانے کی تخلیق کر رہے ہیں، لیکن حیرت انگیز طور پر ان کے یہاں مندرجہ ذیل نکات ملتے ہیں:-

(۱) جنسی محبت اپنے تمام تر لوازم کے ساتھ (۲) ذاتی یا ذات سے محبت (۳) والدین سے محبت اور بچوں سے بھی (۴) پوری انسانی برادری سے محبت، لیکن کارل پونگ کی یہ بات کہ

Libido ہمہنوا سماجی احوال و کوائف پر نظر نہیں رکھتے، کم از کم بیدی کے افسانوں پر منطبق نہیں ہوتی۔

ویسے اس امر سے انکار شاید مشکل ہے کہ سماجی احوال و کوائف کو وہ ایک جنسی مرحلے میں ڈال کے دیکھنے کی سعی میں مصروف نظر آتے ہیں ظاہر ہے یہ ایک قسم کی Psychic Energy جو ان کے

کرداروں کے خدو خال ابھارتی ہے۔ افسانے، مستحق، لاجوتی، ببل، اپنے دکھ مجھے دے دو، ٹرمینس سے پرے، یوکلپس وغیرہ میں یہ صورت دیکھی جاسکتی ہے،۔۔۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ جنس زیریں

لہروں کی طرح رواں دواں ہوتا ہے، اور سماجی زندگی کی ساری ناہمواریاں ابھر جاتی ہیں، بعض نقادوں نے ایسی باتوں کو طنز سے تعبیر کیا ہے، لیکن بیدی کی عظمت یہ ہے کہ وہ خارجی طور پر جنس کی کیفیت کا

احاطہ کر کے جہاں تہاں سماجی ناہمواریوں کو ہدف ملامت بناتے ہیں بلکہ پھر میں کہوں گا کہ ایسے لہور کے اظہار کے لئے وہ ضروری objective Correlative سے کام لیتے ہیں،۔۔۔ یہاں

ایک سوال یہ ہے کہ کیا بیدی جنس زدہ فن کار ہیں؟ جواب یقینی نفی میں ہے، دراصل جنس ان کے یہاں ایک قومی جبلت کے طور پر اپنا کام سرانجام دیتی ہے۔ یہ جبلت خارجی طور پر افسانہ بنائی جاتی تھی، لیکن بیدی اسے سیاق و سباق میں دیکھنا پسند کرتے ہیں، ان کی یہی ہنرمندی انہیں جزئیات نگاری کی طرف مائل کرتی ہے، جنسی جبلت کے اظہار کے لئے وہ رشتے ناتوں کی تسلیم شدہ قدروں سے نبرد آزما بھی ہوئے ہیں، پھر اپنا نقطہ نظر واضح کر کے دور سے تماشائی بن جاتے ہیں، ایسی صورت میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بیدی جنسی احوال کو فنی طور پر برتنے میں انتہائی محتاط ہیں، ان کی احتیاط کا عالم یہ ہے کہ منٹو کا ان کے بارے میں ریکارڈ ہے، ————— ”بیدی تمہاری مصیبت یہ ہے کہ تم سوچتے بہت زیادہ ہو، معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے سے پہلے سوچتے ہو اور لکھنے کے بعد بھی سوچتے ہو“ یہ رائے بیدی کے سلسلہ میں بہت درست ہے، جنس کو برتنا تلوار کی دھار پر چلنا ہے، اب تک اردو میں دو ہی افسانہ نگار یہ سفر بہ طریق احسن طے کر سکے ہیں، نام تو ظاہر ہے یعنی منٹو اور بیدی۔ لیکن جہاں منٹو جنس کے معاملات میں مدغم ہیں وہاں بیدی دو کھڑے جنسی میلان پر اپنے کرداروں کے ذریعہ حکم لگاتے جاتے ہیں۔

اب بیدی کے فن کے دوسرے نکات کی طرف آئیے تو بعض ناقدین کے الفاظ اپنی طرف کھینچتے ہیں، ان میں ممتاز شیریں ہیں جنہوں نے انکے افسانوں میں حیخوف کے فن کی خصوصیات تلاش کی ہیں، بیدی کو شاید اس بات سے چڑھتی کہ ہندوستانی ادیبوں کی شناخت مغربی ادیبوں کے حوالے سے کی جائے لیکن ممتاز شیریں کا مطالعہ یقینی خام نہیں تھا، حیخوف کا انداز تو ان کے یہاں ملتا ہے شیریں لکھتی ہیں۔ ”بیدی کے یہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں، روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاگیزی سے پیش کرنے کا ان میں حیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دل کش بنا دیتی ہے چنانچہ ان کے مشہور افسانے ”درگرم کوٹ“، ”کولیجے“، ”اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلانی گئی کہ یہ گوگول کے ”داور کوٹ“ کا چہرہ ہے، مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر نہ آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی، چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف، ہمدردانہ پیش کش میں حیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔“ اس اقتباس سے وہ عناصر بھی سامنے آگئے جن کا میں نے احاطہ نہیں کیا ہے، لیکن گوگول کے حوالے سے مجھے صرف ایک بات کہنی ہے اور وہ یہ کہ ”داور کوٹ“، سے انہوں نے کوئی تاثر

قائم کیا ہو تو اس میں کوئی خسارے کا پہلو نہیں ہے، دوستو سکی نے لکھا ہے کہ ”ہم سب گویوں کے، اور کوٹ ہی سے نکلے ہیں ممتاز شیریں کے علاوہ بیدی چیخوف (دوسری باتوں کے ماسوا) کے بارے میں قمر رئیس کی بھی رائے ہے۔“

”بیدی چیخوف کی طرح بڑی آسانی کے ساتھ بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے چھپے ہوئے بڑے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتے ہیں، ان کی کہانیوں میں ان کی ظاہری غیر جانبداری کے پس پردہ ان کی درد مندی اور انسانی دوستی کا جذبہ اور تصور (Vision) ہر لحظہ متحرک رہتا ہے“ گویا ایک طرف بیدی کے یہاں چیخوفیت ہے تو دوسری طرف فرائیڈ ازم، — جیسے جیسے وقت گزرتا گیا بیدی فرائیڈ سے قریب ہوتے گئے اور یہ حق ہے کہ دمتھن، میں ان کے یہاں جنسی تہہ داری ایک نئی شکل میں نمود پذیر ہوئی، — اس قصے کو یہاں ختم کیجئے تو ان کے افسانے کی ایک اور جہت ابھرتی ہے وہ ہے ضمنیات سے ان کی دل چسپی، اس کی طرف پہلے پہل گویا چند نارنگ نے توجہ دلائی ہے۔ ان کا ایک مضمون ”بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں“ ہر طرح قابل مطالعہ ہے انہوں نے بیدی کے بعض افسانوں کا تجزیہ کیا ہے، اور اس کی وضاحت کی ہے کہ ان کے فن میں اساطیر کی کارکردگی کا کیا عالم ہے، یہاں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے، میں ان کے صرف چند جملوں پر بس کر دوں گا:-

”بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیو مالائی عناصر پر لگا ہوا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہو گا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیو مالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ، ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعہ زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں، جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں اور صدیوں کی گونج کے ساتھ سامنے لائے ہیں۔ بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ، واقعہ محض نہیں ہوتا بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ لٹھنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسم سے تخیل کی طرف واقعہ سے حقیقت کی طرف، تخصیص سے

تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفان حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار، بار بار استعارہ کنایہ اور دیو مالہ کی طرف جھکتے ہیں۔“

ان امور کے بعد بیدی کی افسانہ نگاری کے بارے میں ایک بحث باقی رہ جاتی ہے یعنی ان کا اسلوب، — بعض کا خیال ہے کہ بیدی کے انداز تحریر میں کھر در اپن ہے، یہی نہیں بلکہ ان کی زبان کا ڈھانچہ (معیاری اردو) کی سطح کو نہیں پہنچتا، زبان و بیان کی ناہمواریوں کے علاوہ ان کے خود ساختہ محاوروں کی بھی نکتہ چینی کی گئی ہے، بیدی ایک ذہین فن کار تھے، لیکن اس کا براہ راست جواب دینا ضروری تصور نہ کیا، لیکن ایک عمومی طور کی باتوں میں (جو افسانوں کے فن سے متعلق ہے) انہوں نے ایک طرح سے اپنا دفاع کیا ہے دوسری باتوں کے علاوہ لکھتے ہیں۔ (مضمون: افسانوی تجربہ اور اظہار کے تخلیقی مسائل)

» افسانہ اور شعر میں کوئی فرق نہیں ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لیکر آخر تک چلتی رہتی ہے مبتدی اس بات کو نہیں جانتا، اور افسانے کو بحیثیت فن شعر سے زیادہ سہل سمجھتا ہے پھر شعر بالخصوص غزل میں آپ عورت سے مخاطب ہیں، لیکن افسانے میں کوئی ایسی قباحت نہیں۔ آپ مرد سے بات کر رہے ہیں، اس لئے زبان کا اتنا رکھ رکھاؤ نہیں۔ غزل کا شعر کسی کھر درے پن کا متحمل نہیں ہو سکتا، لیکن افسانہ ہو سکتا ہے، بلکہ نشری نثر اد ہونے کی وجہ سے اس میں کھر در اپن ہونا ہی چاہئے۔ جس سے وہ شعر سے ممیز ہو سکے، دنیا میں حسین عورت کے لئے جگہ ہے تو اکھر مرد کے لئے بھی ہے، جو اپنے اکھر پن ہی کی وجہ سے صنف نازک کو مرغوب ہے، فیصلہ اگرچہ عورت پہ نہیں، مگر وہ بھی کسی ایسے مرد کو پسند نہیں کرتی جو نقل میں اس کی چال چلے، ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر، نثر کی راہ سے نہیں، جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی، اور جو نہیں اتری تھی تو ایسی توصیف سے متاثر ہو کر انہوں نے خود اپنے ہاتھوں سے اپنی لائن کے نٹ بولٹ ڈھیلے کر لئے۔“

بیدی نے افسانے کی زبان (خصوصاً اپنے افسانوں کی زبان) کے بارے میں جس طرح دفاعی جملے لکھے ہیں وہ اپنا ایک خاص انداز رکھتے ہیں، لیکن مجھے حیرت ہوتی ہے خلیل الرحمن اعظمی کے اس بیان پر کہ بیدی کی کمزوری ان کے یہاں زبان کا کہیں، کہیں غلط استعمال ہے۔ اس کی وجہ یہ بتاتے

ہیں کہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور اسی وقت لکھتے ہیں جب وہ اپنے موضوع کو پورے طور پر اپنے ذہن میں رچا بسالیں، اس عمل میں تاخیر ہوتی ہے تو قلم کی روانی میں ایک حد تک فرق پڑ جاتا ہے میری گزارش ہے کہ بیدی ایک بڑے فن کار تھے، انہیں حق حاصل تھا کہ وہ اپنے افسانوں کے ماحول اور کردار کے مطابق بعض الفاظ یا محاوروں کو اپنے طور پر استعمال کریں، لسانی ماہرین کا کہنا ہے کہ گرامر کی سختی زبان کو اس کی روح سے الگ کر دیتی ہے۔ ایسے میں تخلیقی فن کا رجعت طرازی سے کام لے سکتے ہیں، ہم جسے زبان و بیان کی غلطیاں مقصود کرتے ہیں، وہ دراصل خالق کی ایجے جس پر گرامر کی سختی کا اثر نہیں ہو سکتا، — میرا خیال ہے کہ اہل قواعد جہاں اقبال کو ۹۰ باہر کرنے پر اصرار کر رہے تھے وہاں بیدی کی زبان پر اعتراض کرتے ہیں تو تعجب کی بات نہیں، پھر یہ بھی کہ بیدی جو ماحول مرتب کرتے ہیں اس کی ٹوپو گرافی زیادہ تر پنجاب اور اس کے اطراف کی ہوتی ہے۔ لہذا وہ اپنے کرداروں کو ان کی حقیقی بول چال کے پس منظر میں دیکھنا چاہتے ہیں، پھر سب سے بڑی تو یہ ہے کہ افسانے کی زبان کے بارے میں ان کی ”نثری بو طیقا“، تھی، وہ یعنی سوچی سمجھی تھی جس کا اندراج اوپر ہو چکا ہے — میرا ذاتی خیال ہے کہ جو لوگ تخلیقی زبان کی ماہریت کو نہیں سمجھتے وہ یقینی لائسنس اسٹرن، جیمز جوائز، دس پوس اور کئی دوسرے عالمی ادیبوں کی نگارشات کو رد کر دیں گے۔

بیدی کا اسلوب

یہ مان کے چلئے کہ اسلوب کی بحث بڑی پیچیدہ ہے۔ مختلف زبانوں میں مختلف نقطہ نظر سے اس امر پر گفتگو ہوتی آئی ہے کہ اسٹائل سے آخر کیا مراد ہے؟ پھر نثری اسلوب کو شعری اسلوب سے کیسے تمیز کیا جاسکتا ہے۔ یا کرنا چاہئے، ایک سوال یہ بھی اٹھایا جاتا ہے کہ صنفی خصوصیات یا امتیازات کے ساتھ، ساتھ اسالیب کا بھی مزاج بدلتا ہے یا بدلتا چاہئے؟ کیا علمی سائنسی اور سائنٹیفک نثر پارے کے خدوخال تخلیقی فن پاروں سے مختلف ہوتے ہیں یا ہونے چاہئیں، پھر شاعری جو نثر سے قطعی الگ ہے تخلیقی نثر سے اپنا کوئی رشتہ رکھتی ہے؟ ایسے تمام سوالات آج کے نہیں خاصے پرلنے ہیں، مختلف اذہان کے شعراء و ادباء نے ان امور پر اظہار خیال کیا ہے، یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں اسلوب کیا ہے؟ یا نثر کا اسٹائل کیا ہے اس پر باضابطہ ایک مضمون سپرد قلم کروں، ہاں شاعری میں اور تخلیقی نثر میں جو اشتراک کا رشتہ ہو سکتا ہے یا جو بعد ممکن ہے، اُن پر کچھ لکھوں۔

اسلوب کے بارے میں ایک تعریف خاصی معروف ہے *Style is the man* یعنی اسلوب ہی شخص ہے، لیکن اس تعریف کا بیان کرنے والا کم از کم اردو پڑھنے والوں کی حد تک قعر گنہامی میں ہے، اسلوب کے بارے میں یہ جملہ *Buffon* کا ہے، بفن کوئی معمولی آدمی نہیں تھا، اٹھارویں صدی کے فرانسیسی فطرت پرستوں میں اس کا ایک مقام ہے، اس کا عظیم کا زنامہ فطرت کی تاریخ، چھتیس جلدوں پر مشتمل ہے فرانسیسی زبان کے اس شاہکار کی ایک انگریزی تلخیص (جو ایک جلد میں ہے) میں نے دیکھی ہے۔ بہر طور بفن اسلوب کو شخص کہتا ہے۔ آل احمد سرور صاحب نے اپنے انداز میں اس تعریف پر کچھ باتیں لکھی ہیں۔

”اگر واضح خیال یا موزوں اظہار کافی ہے تو اس میں ندرت، انفرادیت یا بانگین کا کیا سوال ہے؟ یہیں شخصیت اور اسلوب کی بحث آتی ہے، کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے۔ (The Style is the man) حالانکہ شخصیت اسلوب میں سیدھے سادے طریقہ سے جلوہ گر نہیں ہوتی وہ الفاظ کی چھلنی میں چھن کر آتی ہے اور یہ الفاظ بھی ایک خاص سانچہ رکھتے ہیں، جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی

رکھتے ہیں۔۔۔۔۔ (مضمون نشر کا اسٹائل کیا ہے) شمولہ نظر و نظریے صفحات ۴۹-۴۸)

سرور صاحب کے اس انداز بیان سے کہ کہا جاتا ہے کہ اسٹائل ہی شخص ہے، ایک غلط فہمی پیدا ہوتی ہے کہ جیسے یہ کوئی کلیہ ہو جس پر سبھوں کا اتفاق ہو۔ حالانکہ یہ ایک شخص لفظ کی رائے ہے۔ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں لیکن نکتے کی بات یہ ہے کہ سرور صاحب نے لفظ کے بنیادی مقولہ کی تفہیم قدرے دیگر انداز میں کی ہے۔ لفظ یہ کہنا چاہتا ہے کہ ہر شخص کا اسلوب الگ ہوتا ہے جیسے ایک شخص دوسرے شخص سے خدو خال، چال ڈھال، انداز گفتگو یہاں تک کہ روزمرہ کی عادتوں میں مختلف ہوتا ہے، وہی صورت اسلوب کی بھی ہے، میر، غالب اور شاد عظیم آبادی شاعر ہیں لیکن تینوں کی صورتیں وغیرہ الگ ہیں ان کا شعری اسلوب بھی الگ ہے منٹو، کرشن چندر اور بیدی افسانہ نگار ہیں ان کی شکلیں بھی الگ ہیں اور اسلوب کا تیور بھی ایک نہیں۔ اس طرح جیسے ناک نقشے سے کسی فرد کی پہچان ہوتی ہے، الفاظ اپنے تمام تر برتاؤ کے تیور کے ساتھ) کے استعمال سے انہیں استعمال کرنے والے کی شناخت ممکن ہے، الفاظ اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں گویا وہ کسی فرد کے خدو خال ہوئے، یہ ٹھیک ہے کہ جو الفاظ ایک شخص استعمال کرتا ہے وہ ایک دور یا مزاج یا روایت کے بھی آئینہ دار ہوتے ہیں یعنی وہ انفرادی کے ساتھ اجتماعی خصوصیات بھی رکھتے ہیں، لیکن یہ کہوں گا کہ بالکل اس طرح جیسے میر، غالب اور شاد الگ الگ افراد ہیں لیکن سب کے سب انسان ہیں اس لئے اجتماع کی چیز ہیں حالانکہ فکرو فن کے اعتبار سے قطعی مختلف ہیں۔ لفظ بھی اتنا کہنا چاہتا ہے کہ اسلوب سے ادیب یا شاعر پہچانا جاتا ہے، ایک کا اسلوب دوسرے سے الگ ہوگا ہی۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ ایک شخص دوسرے کا سوانح بھر سکتا ہے لیکن شیکسپیر کا مکھوٹا لگا کے کوئی شیکسپیر نہیں بن سکتا بالکل اسی طرح دوسرے کا اسلوب اپنا کے کوئی شخص اس شخص کا عین نہیں ہو سکتا۔

ان امور کی روشنی میں اب ممکن ہے کہ کسی ادیب کے اسلوب کے خصائص واضح کئے جاسکیں، دیکھنا یہ ہے کہ بیدی (یا کوئی بھی افسانہ نگار، اس لئے کہ مجھے یہاں افسانہ نگار بیدی ہی کے اسلوب کی وضاحت مطلوب ہے) کے یہاں الفاظ کس طرح برتے جاتے ہیں یعنی وہ انہیں کس طرح تخلیقی عمل سے گزارتے ہیں؟ کیا ان کی زبان استعاراتی ہے۔ ان کے جملوں کی ساخت کی کیا کیفیت ہے، کیا یہ ڈھیلے ڈھالے ہوتے ہیں یا ان میں کفایت لفظی کے باعث کساؤ کا عالم ہے، کیا ان کی نشر تخلیقی رویے کے باعث شاعرانہ کیف و کم سے ملو ہے یا سپاٹ محض ہے، یہاں ٹھہر کے میں اسٹائل کے بارے میں گڈن کی رائے نقل کرنا چاہوں گا، وہ بڑی بلاغت سے لکھتا ہے:-

Style is the characteristic manner of expression in prose or verse, How a particular writer says things. The analysis and Assessment of style involves examination of a writer, choice of words, His figure of speech, The device (Rhetorical and otherwise) The shape of sentence (whether they be loose or periodic) The shape of his paragraphs-indeed off Every conceivable aspect of his language and the way in which he uses it.

Style defies complete analysis or definition (Remy De Gourmont put the matter tersely when He said that defining style was like trying to put a sack of flour in a thimble) Because it is the tone and voice of the writer himself, As peculiar to him as his laugh; His handwriting and the expression on his face. The style as buffon put it, is the man.

A dictionary of literary terms, J.A.Q. Guddon

P. 647

سب سے پہلی بات جو میری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ بیدی کی زبان میں سپاٹ پن نہیں ہو بھی نہیں سکتی اس کی وجہ ہے کہ ان کے یہاں ہر موضوع ان کے ذاتی تجربے کی آنچ میں گھل کے کہانی کا روپ دھارتا ہے، ایسے میں عمومی انداز تحریر داخلی تجربے کی عکاسی نہیں کر سکتا، افسانہ لاجوتی — یالا جو کی ایک تصویر دیکھئے:-

”اور لاجو ایک پتلی شہوت کی ڈالی کی نازک سی دیہانی لڑکی تھی، زیادہ دھوپ دیکھنے کی وجہ سے اس کا رنگ سنو لا ہو چکا تھا۔۔۔۔۔ اس کا اضطراب شبنم کے اس قطرے کی طرح تھا جو پارہ ہو کر اس کے بڑے سے پتے پر کبھی ادھر کبھی اُدھر لڑھکتا رہتا۔ اس کا دُہلا پن اس کی صحت کے خراب ہونے کی دلیل نہ

تھی۔ ایک صحت مندی کی نشانی تھی.....“

یہاں لاجو کی شبیہ پوری کی پوری ابھر گئی ہے، لاجو کو پہلی شہتوت کی ڈالی سے تشبیہ دیکر اس کی نزاکت کے سارے پہلو واضح کر دیئے گئے ہیں، رنگ کے سانولے ہونے کی بھی جو توجیہ ہے وہ کم شاعرانہ نہیں ہے، اس کے مزاج کی بے قراری کے لئے جو مائلتیں تلاش کی گئی ہیں وہ کتنی دلکش ہیں ان کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، میں ایسی تخلیقی زبان کو استعاراتی کہتا ہوں۔ اس میں تخلیقی عمل کا بڑا جو کھم ہے اور اس انداز میں لکھنا کسی تخلیقی فن کار کے بس کی ہی بات ہو سکتی۔ اگر واقعی اعلیٰ ادب مائلتوں کی تلاش سے عبارت ہے تو اس معاملے میں بیدی کا امتیاز نمایاں ہے۔ افسانہ دلاجوتی، ہی میں منویہ عورتوں کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اور ان کے رشتہ داروں کا جو رویہ رہا ہے، اس کا بیان ذیل کے اقتباس میں کیسے ہوا ہے دیدنی ہے۔

”..... لیکن انہیں کیا پتہ کہ وہ زندہ رہ کر کس بہادری سے کام لے رہی ہیں، کیسے پھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور رہی ہیں، ایسی دنیا میں جہاں اُن کے شوہر تک انہیں نہیں پہچانتے، پھر ان میں سے کوئی جی جی میں اپنا نام دہرائی — سہاگ نوتی — سہاگ والی اور اپنے بھائی کو اس جم غفیر میں دیکھ کر آخری بار اتنا کہتی..... تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری؟ میں نے تجھے گود کھلایا تھا رے“

یہاں جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں سب سامنے کے ہیں، لیکن اپنی عمومیت کے باوجود فن کار بیدی نے انہیں نئی زندگی دیدی ہے بیدی غم و الم کی فضا مرتب کرنے میں عجیب کمال رکھتے ہیں، مغویہ عورتیں زندہ ہیں، یہی ان کی بہادری ہے ہر چند کہ ان کی زندگی موت سے بہتر نہیں لیکن اس احساس کے اظہار کے لئے جو فقرہ تراشا گیا ہے وہ نرالا بھی ہے اور ترسیلی بھی (وہ) ”کیسے پھرائی ہوئی آنکھوں سے موت کو گھور رہی ہیں“ بے بسی کی یہ کیفیت آخری جملے میں اپنے پورے تاثر کو سمیٹ لیتی ہے۔ ”تو بھی مجھے نہیں پہچانتا بہاری، میں نے تجھے گود میں کھلایا تھا رے“ یہاں ”رے“ کا اپنا پن وہی محسوس کر سکتا ہے جس کا دل ملہب اور حساس ہو، لیکن ایسا اپنا پن اور ایسی دوری۔ یہ تضاد کی فضا ہے، موثر اور دلکش ہے اور زبان پر کھلی دست رس کی آئینہ دار ہے۔ بعض حضرات مضمون میں آمد کی کمی اس طرح پوری کرتے ہیں کہ متوازن جملے بنتے ہیں، تضاد، تشبیہ، بھید اور تکرار اصوات سے کام لیتے ہیں، انگریزی میں ایسی صورت کو Emphuism کہتے ہیں، بیدی کے یہاں صورت کہیں نہیں ملتی، ان کی تشبیہیں موضوع کے خدو خال کو اور بھی واضح کر دیتی ہیں۔ ان کے یہاں Situation کا تضاد ملتا ہے

بیان اور اظہار کا نہیں، تکرار اصوات تو گویا ان کے اسلوب میں عنقا ہے Emphuism کی ایک کیفیت غلام احمد شہید کی اس عبارت میں دیکھئے تاکہ فرق واضح ہو سکے۔

”آج قلم کا دماغ پھولوں کی خوشبو سے معطر ہے، صفحہ کا غذا آنکھ کی سفیدی کی طرح منور ہے، نظر کا ڈور ارگ گل کے محور پر رنگین ہے، نگاہ کا تار رشتہ گلدستہ کی مانند بہا رہی ہے کس واسطے کہ مجھے ایک بلغ اور ایک مکان کی صفت لکھنی منظور ہے۔“

آپ نے محسوس کیا ہو گا کہ ہر ہر فقرے میں اور د کی کیفیت نمایاں ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ادیب لفظوں سے کھیل رہا ہے اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔

میں نے محسوس کیا ہے کہ کہیں کہیں بیدی کا اسلوب خاصا Picturesque ہو گیا ہے، ہر تصویر نمایاں Graphic virid، اپنے دکھ مجھے دیدو، سے صرف تین ٹکڑے دیکھئے۔
(الف) ”شادی کی رات بالکل وہ نہ ہوا جو مدن نے سوچا تھا۔

جب چکلی بھابھی نے پھسلا کر مدن کو بیچ والے کمرے میں ڈھکیل دیا تو اندو شال میں لپٹی ہوئی لندھیر کا بھاگ بنی جا رہی تھی، باہر چکلی بھابھی، دریا باد والی پھوپھی اور دوسری عورتوں کی ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی، عورتیں سب یہی سمجھتی تھیں اتنا بڑا ہو جانے پر بھی مدن کچھ نہیں جانتا۔“

(ب) ”ان عورتوں کے اپنے دن بیت چکے پہلی رات کے بارے میں ان کے شریر شوہروں نے جو کچھ کہا اور مانا تھا اس کی گونج تک ان کے کانوں میں باقی نہ رہی تھی وہ خود رس بس چکی تھیں اور اب اپنی ایک اور بہن کو بسلنے پر تلی ہوئی تھیں دھرتی کی یہ بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو جس کی طرف بارش کے لئے منہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے۔“

(ج) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا۔ دروازے کے اس طرف کھڑا مدن اگلا قدم کہاں رکھتا ہے؟ مدن کے اپنے اندر ایگ گھن گرج سی ہو رہی تھی اور اسے اپنا یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہو جسے کان لگانے سے اُسے اندر کی سننا ہٹ سنائی دے گی۔۔۔۔۔“

پہلے اقتباس کی ”چکلی بھابھی“ محض لفظ چکلی کی وجہ سے بھلائی نہیں جائے گی، اس کے جسم کی پوری ساخت ہماری نگاہوں کے سامنے ابھر جاتی ہے۔ انگریزی میں ایک صفت ہے Transferred

شاعری میں تو اُس سے خوب کام لیا جاتا رہا ہے مثلاً اپنے بے خواب کو اڑوں کو Epithet

مقل کرلو، بے خواب کو اڑ اسی صفت کی ایک مثال ہے لیکن بھابھی کے لئے چکلی کی صفت نے غضب ڈھایا ہے۔ دو لفظوں نے ایک پورا ہیولی سامنے لا کر کیا ہے۔ آگے بڑھے تو اندوہ ہے کس حالت میں؟ تصویر یہ ہے، سامنے شالوں میں لپیٹی ہوئی اندھیرے کا بھاگ بنی جا رہی تھی، شب عروسی کا یہ تاریک منظر کتنا تباہ کن ہے محسوس کرنے کی بات ہے۔ میں یہاں کوئی قول محال نہیں استعمال کر رہا ہوں، بیدی کا استعاراتی اسلوب کتنا Picturesque ہے۔ مزید وضاحت کی ضرورت نہیں۔ پھر بھی آگے کی سطریں دیکھئے۔۔۔۔۔ اور دوسری عورت کو ہنسی رات کے خاموش پانیوں میں مصری کی طرح دھیرے دھیرے گھل رہی تھی، جملے کی شیرینی ماحول کی جلالت پر دال ہے، یہی وہ اسلوب ہے جسے امتیازاتی کہا جاسکتا ہے۔

دوسرے اقتباس میں خالق انتہائی بلندیوں پر ہے جب وہ کہتا ہے کہ دھرتی کی بیٹیاں مرد کو یوں سمجھتی تھیں جیسے بادل کا ٹکڑا ہو جس کی طرف بارش کے لئے مونہ اٹھا کر دیکھنا ہی پڑتا ہے۔ مرد اور عورت کے رشتے کی نزاکت اور لطافت دونوں یہاں ہم آہنگ ہیں، معمولی فن کار ہوتا تو جنسی تفصیلات کے جال میں پھنس کے کریمہ بن جاتا لیکن بیدی نے ایک بڑی نفسیاتی اور جنسی سچائی کو انتہائی چابک دستی سے پیش کر دیا ہے، دھرتی آبپاری کے بعد ہی ثمر آور ہو سکتی ہے، مرد اور عورت کے جنسی معاملات کی یہ کیفیت ہے یہاں خواہ مخواہ کی لذت نہیں ہے بلکہ آفاقی سچائی کو فطرت کے بعض مظاہر سے تشبیہ دیکر مؤثر بنا دیا گیا ہے۔ ایسے جملے اسی ذہن کی پیداوار ہو سکتے ہیں جن میں خلا قانہ صلاحیت بے پناہ ہوتی ہے بیدی کے یہاں ایسے اظہار کی کمی نہیں ہے۔

تیسرے اقتباس میں دراصل موقع کی تصویر کھینچی گئی ہے جب مدن اپنی دہن سے پہلی بار ملنے والا ہے، اس کی ذہنی کیفیت کے لئے جو الفاظ استعمال کئے گئے ہیں وہ ایک طرف تو ترسیل کا فرض انجام دے رہے ہیں تو دوسری طرف مدن کی نفسی کیفیت کا احاطہ بھی کر رہے ہیں، بیدی کا وصف یہ ہے کہ وہ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی بڑی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ مدن کی نفسیاتی تحلیل کے لئے ایک پورا پیرا گراف لکھا جاسکتا تھا لیکن بیدی کا فن تو اشارے اور کنائے کا فن ہے، اس باب میں اُن کی عظمت مسلم ہے۔ اس امر میں مزید لکھنے کی حاجت نہیں ہے۔

بیدی موضوع کے اعتبار سے اپنا اسلوب بدلتے جاتے ہیں اس کی ایک خوبصورت مثال درجو گیا ہے یہ ایک عجیب افسانہ ہے درجو گیا، کا عاشق د میں، مجنوں نہیں لیکن اس کو کیا کہیے کہ اس کے احساسات ہیں کہ وہ میں نہیں جانتا محبت کس چڑیا کا نام ہے، لیکن یہ حقیقت ہے

کہ جو گیا کو دیکھتے ہی میرے اندر دیواریں سی گرنے لگتی تھیں۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کی وجہ افسانہ نگار کو بتانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن جو گیا ایک Lyrical Figure ہے اس لئے افسانے میں بیدی کا اسلوب بھی Lyrical ہے بلکہ Rhythmic بھی ہے۔ میں صرف ایک مثال پر بس کروں گا، جو گیا کا پسگرد دیکھئے اور اس پسگرد سازی کے لئے الفاظ اور ان کی صوتی کیفیت کا اندازہ لگائے۔

”..... بہر حال ان لڑکیوں کا کچھ مت کہئے جو بھی کھاتی ہیں سب الم غلم ان کے بدن کو لگتا ہے اور بعض وقت تو غلط حصوں کو لگتا ہے جنہیں میں تو صحیح ہتھے کہتا ہوں کیونکہ عورت کے جسم میں پتلے پتلے پیلے پیلے خطوط کی بہ نسبت مجھے گہرے گہرے اور بھرپور خط لپٹتے لگتے ہیں۔ جو گیا کا چہرہ سومنات مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرہ اور یا قوت کی طرح ٹنکے ہوئے تھے۔ سر کے بال کمر سے نیچے تک کی برائش کرتے تھے جنہیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی کچھ لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر چلتی رہتیں، اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارامنڈل جس میں چاند خیالوں اور حبزبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا تھا.....“

ہندو صنمبات اور تلمیحات کے پٹ نے اسلوب کو کتنا لطیف بنا دیا ہے اس سے انگ ہو کے غور کیجئے تو فن کار کا رومانی طرز بیان یہ تاثر چھوڑتا ہے کہ

چشم آلودہ نظر از رخ جانان دورست
بر رخ او نظر از آئینہ پاک است انداز

یہ رومانی طرز اسلوب کرشن چندر سے بہت مختلف ہے اس لئے کہ Lyrical ہے اور بہت انوکھا ہے۔ اسے شعر کے جلمے میں پیش کیا جاتا تو کتنے ہی بھری، حرکی، اور دوسرے پسگردوں کی گنگا جمی ابھرتی — میں طوالت کے خوف سے مذکورہ اقتباس کا تجزیہ نہیں کرنا چاہتا، لیکن لڑکیوں کے صحیح اور غلط حصوں کی تفسیق بیدی ہی کر سکتے تھے اور وہ بھی انتہائی سنجیدگی سے کہ رکاکت کا پہلو پیدا نہ ہو۔ یہاں جس تجربے کا بیان ہوا ہے وہ سرتاسر Aesthetic ہے یعنی جمالیات کی تمام حدود پر حاوی ہے۔

بیدی کا اسلوب نمایاں طور پر استعاراتی، اسٹوری اور تازہ و پرکار ہے جو نقاد بیدی کی زبان میں پنجابی پن تلاش کرتے ہیں یا اسے کھر درے پن سے تعبیر کرتے ہیں وہ اس نکتے سے واقف نہیں کہ بیدی کے موضوعات کیا ہیں اور ان کی Topography کیسے اسلوب سے ہم آہنگ ہو سکتا ہے۔

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس کی اہم مطبوعات

ادب و تنقید

فرمان فتحپوری	اردو کی ظریفانہ شاعری اور اسکے نمائندے	جمیل جالبی	تاریخ ادب اردو (آغاز سے اٹھارہویں صدی تک)
فرمان فتحپوری	اردو شکرانی ارتقاء	جمیل جالبی	(تین جلدوں پر مشتمل)
فرمان فتحپوری	اردو شاعری کا فنی ارتقاء	جمیل جالبی	مثنوی کدم راؤ، پدم راؤ
فرمان فتحپوری	اقبال سب کے لئے	جمیل جالبی	ارسطو سے ایلیٹ تک
وہب اشرفی	تاریخ ادبیات عالم (پانچ جلدیں)	جمیل جالبی	نئی تنقید
وہب اشرفی	قطب مشتری اور اس کا تنقیدی جائزہ	جمیل جالبی	ادب، پتھر اور مسائل
وہب اشرفی	معنی کی تلاش	جمیل جالبی	محمد تقی میر
وہب اشرفی	آگہی کا منظر نامہ	جمیل جالبی	ایلیٹ کے مضامین
وہب اشرفی	راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری	جمیل جالبی	معاصر ادب
وہب اشرفی	کاشف الحقائق	جمیل جالبی	ادبی تحقیق
وہب اشرفی	شاد عظیم آبادی اور ان کی نثر نگاری	جمیل جالبی	میراجی ایک مطالعہ
وہب اشرفی	حرف حرف آشنا	جمیل جالبی	تنقید و تجربہ
وہب اشرفی	اردو فکشن اور تیسری آنکھ	جمیل جالبی	قومی ڈکشنری (انگلش - اردو)
وہب اشرفی	تفہیم البلاغت	جمیل جالبی	بوطیقا (تصنیف ارسطو) ترجمہ
محمد حسن	ہندوستانی محاورے	گوہر نوشاہی	ڈاکٹر جمیل جالبی ایک مطالعہ
محمد حسن	ہندوستانی شاعری	ڈاکٹر خاور جمیل	شاہ عالم ثانی آفتاب احوال و ادبی خدمات
محمد حسن	ہندی ادب کی تاریخ	گوپی چند نارنگ	ساختیلت پس ساختیلت اور شرقی شعریت
قمر رئیس	ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر	گوپی چند نارنگ	اردو افسانہ روایت اور مسائل
قمر رئیس	تعبیر و تحلیل	ڈاکٹر سید حامد علی	گوپی چند نارنگ - حیات و خدمات
تنویر احمد علوی	اصول تحقیق و ترتیب متن	گوپی چند نارنگ	ادبی تنقید اور اسلوبیات
گیان چند جین	ابتدائی کلام اقبال	گوپی چند نارنگ	اقبال کا فن
گیان چند جین	کھوج	گوپی چند نارنگ	امیر خسرو کا ہندوی کلام
گیان چند جین	پرکھ اور پہچان	گوپی چند نارنگ	انیس شناسی
گیان چند جین	قاضی عبدالودود بحیثیت مرتب متن	گوپی چند نارنگ	اسلوبیات میر
گیان چند جین	اوپندر ناتھ اشک	گوپی چند نارنگ	سانحہ کر بلا بطور شعری استعارہ
ڈاکٹر اعجاز علی راشد	کرشن چندر کی ناول نگاری	محمود و واجد	سفر آشنا
ڈاکٹر محمد فیروز	اختر الایمان مقام اور کلام	قرۃ العین حیدر	لمحہ لمحہ زندگی
			دامان باغبان

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (India)
Phones: 3216162, 3214465 Fax: 91-011-3211540
E-mail: eph@onebox.com



ISBN 81-87667-26-5